ИСКУССТВО КИНО

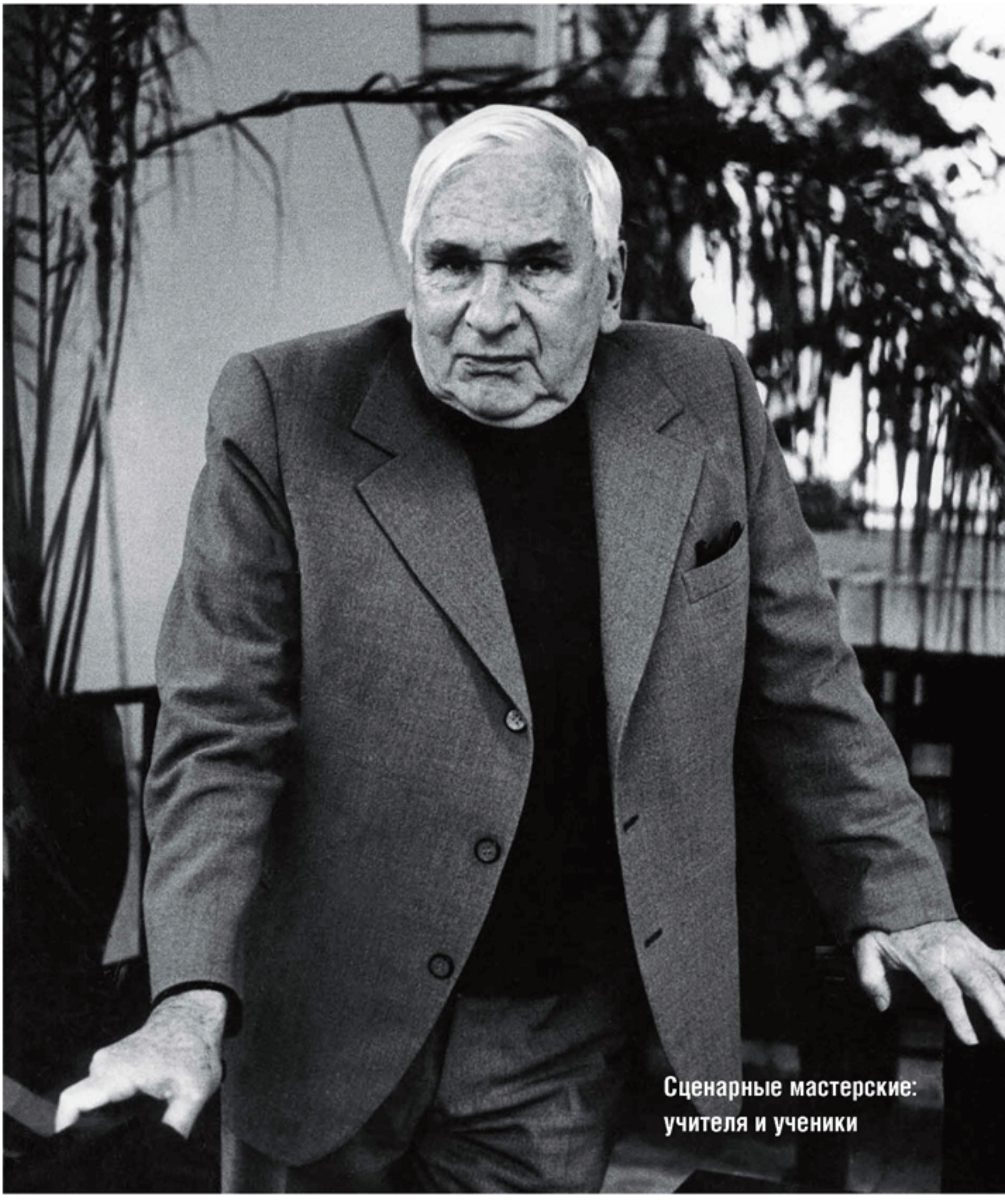
11

№11 **НОЯБРЬ 2015** www.kinoart.ru

МАСТЕРСКИЕ_**5, 39**

СЦЕНАРИЙ, ПЬЕСА, РАССКАЗ_**21, 45, 81, 99**

АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ. «ЛЕВИАФАН» И «ОСКАР»_**163**



Сценарные мастерские: учителя и ученики

Номер посвящен теме, которую журнал ведет из года в год, – кинообразованию. Особое внимание мы уделяем сценарному мастерству. Как учили вас? Как учите вы? Чем отличаются студенты разных лет? Как система преподавания адаптируется к условиям, которые диктует время? Осваиваете ли вы со своими слушателями законы сериальной драматургии? Почему многие выпускники уходят из кино в театр и именно там становятся успешными? Эти и другие вопросы мы обсуждаем в мастерских Владимира Хотиненко, Павла Финна и Владимира Фенченко (ВКСР), Олега Дормана (МШНК), Натальи Рязанцевой (ВГИК), Михаила Дурненкова («Любимовка»).

Материалы номера публикуются в двух повторяющихся рубриках – «Опыт» и «Чтение». В «Чтении», в свою очередь, представлены разные типы драматургического произведения: сценарий для короткометражного фильма и полного метра, пьеса, рассказ для кино.

Свою многолетнюю практику обучения ремеслу сценариста и режиссера обобщает Борис Фрумин в теоретической работе «Киноэлементы».

Продюсер Александр Роднянский рассказывает об уникальном опыте участия фильма «Левиафан» в оскаровской кампании.

На обложке: Евгений Габрилович

ОПЫТ

5 ПАВЕЛ ФИНН, ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО, ВЛАДИМИР ФЕНЧЕНКО
«МЫ — ВОЛЧЬЯ СТАЯ»
ВКСР: сценарно-режиссерская мастерская
Беседу ведет Никита Карцев

ЧТЕНИЕ. КОРОТКИЙ МЕТР

21 КСЕНИЯ ЗУЕВА, АНАСТАСИЯ БАКОВА
ГЕЛЯ

27 АНАСТАСИЯ БОБЫЛЕВА
НАДЕЖДА И ВЕРА

ОПЫТ

39 МАКСИМ СЕМЁНОВ
ТАЙНОЕ БРАТСТВО
МШНК: сценарная мастерская Олега Дормана

ЧТЕНИЕ. СЦЕНАРИЙ

45 ЛИЛИТ АКОПЯН
ЧЕЛОВЕК БЕЗ ОБУВИ

ОПЫТ

71 МИХАИЛ ДУРНЕНКОВ
БЕЗОТХОДНОЕ ПРОИЗВОДСТВО
Беседу ведет Нина Зархи

ЧТЕНИЕ. ПЬЕСА

81 ГАЛИНА ЖУРАВЛЕВА
НЕРОВНЫЕ КОНЧИКИ

ОПЫТ

93 НАТАЛЬЯ РЯЗАНЦЕВА
ВСЕГДА И СЕЙЧАС
ВГИК: сценарное мастерство

ЧТЕНИЕ. РАССКАЗ

99 АНДРЕЙ АННЕНСКИЙ
ЗАКАТ

105 АННА КУЗЬМИНЫХ
ЧАЙ

113 ИЛЬЯ ЦОФИН
ДВАДЦАТЬ РАССКАЗОВ О ДЖО

ОПЫТ

137 БОРИС ФРУМИН
КИНОЭЛЕМЕНТЫ
Лекции о кино: теория и практика

ПУБЛИКАЦИИ

163 АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ
«ЛЕВИАФАН» И «ОСКАР»

174 SUMMARY

ОПЫТ

Павел Финн, Владимир Хотиненко, Владимир Фенченко

«МЫ – ВОЛЧЬЯ СТАЯ»

Беседу ведет Никита Карцев

Никита Карцев. Был период, когда все били в колокола со словами «образования нет», «все плохо, сценаристов и режиссеров нет», «кино в кризисе». На ваш взгляд, мы из него выбрались?

Владимир Хотиненко. Во времена нашей юности кино было неким Олимпом, где находились боги – Феллини, Антониони, Бергман, Тарковский, Бунюэль. Сейчас этот пантеон закрыт, ключи выбросили. Всё – никаких богов. Но кино все равно существует.

Необходимо профессиональное образование или нет? Находятся идеологи тезиса, что образование не нужно. Это глупость. Кому-то нужно, кому-то нет.

Павел Финн. Опыт мастерской, которой руководит Владимир Иванович вместе со мной и Фенченко, на мой взгляд, достаточно уникален. Нельзя утверждать, что он является эталоном образования, но это серьезный и проверенный коллективно-личный опыт, касающийся и режиссуры, и драматургии.

Владимир Хотиненко. Мне, как члену Европейской киноакадемии, недавно прислали вопрос, поскольку скоро будет вручение премии: угрожает ли вашему национальному кинематографу исчезновение по тем или иным причинам – финансовым или идеологическим? Я раньше обычно отвечал, что «пациент скорее жив, чем мертв». Но дело в том, что признаков исчезновения нашего кино я не вижу. При этом существует, конечно, масса проблем, включая финансовые. А чего вы хотите, если бюджет всего российского кинематографа равен бюджету какого-нибудь «Шрека»?

Никита Карцев. Бюджет иранского кино еще меньше.

Павел Финн. Или нескольким сериям американского сериала.

Владимир Хотиненко. Индустрия кино может возникнуть лишь в случае, если наладится круговорот денег, больших объемов крови. Если оно начнет какие-то средства приносить, будет разным. Не только некий мейнстрим.

Наши авторские фильмы сегодня на фестивалях представлены, нельзя сказать, что они исчезло. Мы, так или иначе, в Венеции, Берлине да и в Канне время от времени показываем свои картины. Здесь не то чтобы благополучная, но вполне нормальная ситуация: Кончаловский, Сокуров недавно были в Венеции...

А вот большого кино нет. Как и во всем мире. В кинотеатрах показывают аттракционы, а серьезные работы скорее появляются на телевидении. Во всяком случае, в Америке это явная тенденция.

Когда я говорю о состоянии кинематографа, то подразумеваю именно индустрию. В советское время она была – с доходом чуть меньше водки. Не знаю, получится ли вернуть ее на тот же уровень, в тот же масштаб, потому что сменилась система показа. Она постоянно меняется, кино все больше уходит в Интернет. Сейчас можно достать из кармана телефон и снять картину. Разместить ее назавтра в Интернете, наутро ты проснешься знаменитым.

Павел Финн. И снять, и посмотреть.

Владимир Хотиненко. Я терпеть не могу разговоры о том, что образование не нужно. На самом деле таких примеров очень мало. Это скорее исключения, которые подтверждают правило. Смешно говорить о том, что у Тарантино не было образования. Он просто очень серьезно занимался саморазвитием. Нельзя выйти на сцену со скрипкой – вы через минуту поймете, что человек не умеет играть. В кино та же история. Мы занимаемся профессией. Наша задача – научить играть на скрипке, рисовать, писать, складывать из буковок слова.

Павел Финн. Но это не значит – стать Давидом Ойстрахом или Исааком Штерном. Научить играть на скрипке не значит научить быть гением.

Владимир Хотиненко. Тут вопрос отбора – это очень ответственный этап, который, с одной стороны, я ненавижу, а с другой – обойтись без него невозможно. Нельзя набрать каких-то середнячков, а потом выпустить титанов. Надо уже в момент набора понимать, кого принимаешь в этот мир.

Павел Финн. Часть набора так или иначе связана с кино, телевидением, кто-то продюсировал потихоньку, кто-то ассистировал. Но часть – это вообще tabula rasa. Значит, у них есть внутри кинематограф, именно поэтому они сюда и идут. И мы должны это в них почувствовать.

Мы всем поступившим сразу говорим: то, что вы делали до этого – сценарии, прозу, пьесы, – отложите в сторону. Я им рассказываю про одного нашего ученика: до курсов он был в КВН у себя в провинции, был активен, славен и велик. Он мне дал сценарий, и я его прочитал, хотя обычно не читаю их ранее написанные полнометражные сценарии. Сценарий был очень плохой, если не сказать больше. И я ему

сказал: «Давай так договоримся. Я тебе сейчас про сценарий ничего говорить не буду. Но у меня есть одна просьба: когда будешь через полтора года заканчивать, ты его перечитай. Если ты снова попросишь меня поговорить о нем, я все тебе скажу». Конечно, через полтора года он с этим ко мне не подошел… Они постепенно освобождаются от этого «самодеятельного» прошлого.

Владимир Хотиненко. Мы обучаем киноязыку, который, в общем, раскладывается на определенные элементы. В свое время в кино выдумали крупный план. Сколько разговоров было вокруг. Кто будет платить за половину человека столько же, сколько за целого?

Кино, может, до конца еще не определившийся вид искусства. Но все равно в процессе своего развития складывалось из очень определенных элементов: крупный план, общий план… Так или иначе, киноязык раскладывается на составляющие, практически на буквы алфавита. «А, б, в…» Выучил буквы «а», «м» – можно написать слово «мама». И тогда практически сразу родилась система, но она все же развивается, не засыхает. Уже на первой встрече мы им сразу же выдаем «буковку». Например, «натюрморт». Причем это, конечно, кинонатюрморт. Условие: он имеет смысл именно в каком-то движении, которое существует внутри. Это может быть движение света, красивое колыхание шторки на фоне, может яблоко или яйцо катиться. В общем, обязательно должно быть некое перемещение, дыхание. Я на этом задании привожу пример. Есть гениальный натюрморт в фильме «Зеркало», когда сестра убирает чашечку. Остается запотевшее пятнышко, и оно исчезает. Это не передать никаким другим видом искусства. Вот это я подразумеваю под кинонатюрмортом.

Дальше они работают со светом, звуком. Сразу включаются во все компоненты. Во время, как категорию. Сколько ты это будешь показывать? Сколько это держит? За какое время, ты считаешь, информация будет исчерпана? Это очень важно. Более того, они одновременно два натюрморта делают. Один, в котором можно было бы прочитать какой-то портрет человека, за ним стоящий, его характер. И второй – жанровый. Бывают очень остроумные находки. Некоторые так удачно делают, что буквально за секунды ты за этим ловишь целый мир.

Идет очень важный процесс коллективного обсуждения, понимания достоинств, недостатков и прочего. Это и есть изучение кинематографического языка. В начале у нас жесткое условие – камера никуда не движется, чтобы отучить от home video, такой «болтанки». Мы предлагаем важное упражнение: драматургия движения камеры. Это не просто «побежали куда-то», а чтобы через движение раскрывалось содержание.

Глубина мизансцены – это отдельная тема, можно целый фильм снять, используя этот прием, как Миклош Янчо делал. Один кадр – десять минут. Однокадровый фильм. И тому подобное. У нас, кстати, количество этих упражнений приблизительно равняется количеству букв в алфавите.

Павел Финн. Когда мы все встретились, я совершенно ничего не знал о той системе, о которой сейчас говорил Володя. Был сильно ошарашен. Себя не выдавал, сидел с умным видом, но сразу не мог к этому приспособиться. Хотя я уже давно «заболел киноязыком». Меня тяготило то, с чего я начинал. Открытие, которое Хотиненко сделал вместе с Фенченко, введя эту систему, на мой взгляд, чрезвычайно важно для образования. Хотя я понимаю, что это лишь одна из форм. Наверное, можно и по-другому преподавать.

Владимир Фенченко. Теперь уже не только соседние мастерские этим пользуются.

Павел Финн. Я определяю эту систему как «динамическое образование». В основном образование статично. Конечно, в этой системе многое связано с тем, что раньше была пленка, а сейчас видео. Конечно, это все очень упростило. Хотя я как был, так и остаюсь сторонником пленки. В кино. Но признаю, для нашей работы это необычайное подспорье – возможность сразу снять и сразу же все увидеть. Любое образование должно быть практическим.

Владимир Хотиненко. Когда мне предложили преподавать во ВГИКе, это было двадцать лет назад, я тогда же услышал замечательную историю про Барнета. Он набрал мастерскую, провел одно занятие, два, три, потом исчез. Его ждали-ждали, через некоторое время ему звонят, говорят: «У вас же мастерская, занятия». А он: «Я не знаю. Все, что я знал, я им уже рассказал». Если только рассказывать что-то, то это действительно может вскоре закончиться. Поэтому у нас и возникла идея превратить это в практическое дело, в живой процесс. Мы дополнительно еще выдумываем упражнения. Они несут дрова, и мы вместе топим печку. Вот в этом и есть суть этой системы обучения. Дальше это вопрос судьбы, везения, собственного таланта, характера.

Павел Финн. У нас в этом году юбилей. Соединились мы с Владимиром Ивановичем и Владимиром Алексеевичем пятнадцать лет назад. Мы все друг друга до этого знали, но вместе никогда этим делом не занимались. Хотиненко работал во ВГИКе с Фенченко, а я в этой ситуации был абсолютно «с мороза». До этого на курсах преподавал, но вел только сценарные мастерские. Потом в 1990-е произошли известные события, все перемешалось, сломалось. Государство уже не содержало курсы.

Владимир Хотиненко. Тогда Саша Митта приехал из Германии.

Павел Финн. Да, он вел курс в Гамбурге и по этой кальке стал преподавать у нас. Позвал сценаристов, чтобы они ему помогали – Фрида, Рязанцеву, Черныха, меня. Но через год он ушел. И вроде бы курсам дальше делать было совершенно нечего. Тогда возникла благотворная идея повторить эту же систему, но разделив курс на несколько режиссерских мастерских в соединении со сценаристами. А мы с Володей были уже в дружеских отношениях, работали вместе над документальным фильмом. И решили «взять» на курсах мастерскую. Плюс Фенченко. Наташа Рязанцева тогда работала, по-моему, с Петей Тодоровским. Все эти

Владимир Хотиненко, Павел Финн и Владимир Фенченко на занятиях в мастерской

мастерские или исчезали, или видоизменились, но наша в таком виде до сих пор существует.

Владимир Фенченко. Нас порой упрекают в том, что мы ремесленников готовим. Но мы им даем подготовку, освоение ремесла. На самом деле мы никого не заставляем снимать арткино или коммерческое. Делайте, что хотите. Главное: будьте все-таки грамотными. Будьте свободными.

Павел Финн. Мы трое на редкость разные люди. И тем не менее пятнадцать лет сидим рядом. Уже начались некие мистические явления: когда один говорит что-то, выясняется, что второй в это время думал абсолютно то же самое. Очень важный психологический момент.

Мы не учим, мы советуем. И я постоянно учусь сам. За годы в этой мастерской вынес больше, чем за все время обучения во ВГИКе. Кинематограф стал лучше понимать именно здесь.

Владимир Хотиненко. Иногда они делают такое, что действительно хочется позаимствовать.

Никита Карцев. Это как раз то, о чем я хотел спросить. Когда вы видите, что у них есть любопытные находки, применяете ли вы их потом в своей работе?

Павел Финн. Нет, не применяем, но это некая подсознательная подкормка. Вообще имейте в виду, что искусство – это дело вампирское. Все понемногу пьют друг у друга кровь. Но это хороший вампиризм, порой благодатный.

Владимир Хотиненко. На первом же занятии говорим учащимся: вы – волчья стая. Пользуемся такой терминологией, хотя она мне не нравится и по смыслу, и терминологически. Утверждаем: вы – вместе. Пока вы на курсах, то должны друг другу помогать. Обязаны. Если мы услышим, что кто-то кому-то в чем-то отказал…

Павел Финн. Очень важны человеческие взаимоотношения. И я наблюдаю, что в нашей мастерской, во всех наборах есть некая эстафета того духа, который мы стараемся сохранять.

Владимир Хотиненко. Завидуйте, критикуйте друг друга – это на здоровье, это даже очень поощряется. Но существовать должны как единый организм. И лучшего названия, чем «волчья стая», я в этом своем мире придумать не могу.

Павел Финн. Они все друг друга – прежде не знакомые – очень быстро узнают, быстро сдруживаются. Причем мы никогда не вмешиваемся в их внутреннюю жизнь. И вместе с тем – я говорю сейчас крайне банальные вещи – есть постоянное уважение их к нам и наше – к ним. Вот это в некотором смысле основа духа нашей мастерской.

Владимир Хотиненко. Вы знаете, что Элла Манжеева сейчас на «Глобус» номинирована?

Никита Карцев. С «Чайками»? Очень хороший фильм.

Владимир Хотиненко. Да. А «Пионеры-герои» Наташи Кудряшовой? Это предыдущий наш выпуск.

Павел Финн. А Нигина Сайфуллаева? Из первых мастерских – Николай Хомерики. Лена Жигаева, другие. Сейчас вот защитил диплом человек блестящего таланта, на мой взгляд, Семен Гальперин. Шота Гамисония, замечательный парень, снимает в Казахстане. Последние четыре диплома: Ксюша Зуева, Кирилл Соколов и Алеша Камынин, мы их показывали в «Иллюзионе». Роскошное, абсолютно профессиональное кино.

Владимир Хотиненко. А Леша Андрианов, к примеру, совсем другое направление.

Павел Финн. Да, с картиной «Шпион». Сейчас вот мы с Фенченко ездили смотреть картину Дальмиры Тилепбергеновой. Она у себя в Киргизии сняла. Мы же со своими не расстаемся. Особенно Фенченко, он с ними днюет и ночует. У меня почта разбухла от того количества сценариев, которые приходится читать.

Владимир Фенченко. Самое главное – чтобы люди забыли о накопленных знаниях. Возникает моторная память, это очень важно. Собственно, теоретических курсов мы им не даем. Все – на практике. Что-то сделали, следующее задание вытекает из предыдущего. Когда ты объясняешь, какая новая задача, на что обратить внимание, студент это делает и идет дальше.

Владимир Хотиненко. Можно сказать, что мы их учим самообразованию. Мы скорее садовники: подстригаем веточки, поливаем – и они растут.

Павел Финн. У нас есть такой неписаный закон: мы никогда ничего не запрещаем. Хочешь? – Пожалуйста. Говорим: «плохо». Или «хорошо». А уж твое дело выбрать между «плохо» и «хорошо»... Практически всегда выбирают – «хорошо»...

Никита Карцев. Когда вы еще не соединились в этот тройственный союз, когда преподавали на курсах до этого, как выглядели ваши занятия?

Павел Финн. Я преподавал не у режиссеров, а у сценаристов. Первую мастерскую вел в 90-х, у меня учился – на сценариста – Виталий Москаленко, который сейчас стал режиссером, Юра Петкевич, замечательно талантливый писатель и художник из Белоруссии. В мастерской тогда было четыре человека. А сейчас у нас сорок.

Владимир Хотиненко. И когда я учился, у нас тоже было три, максимум четыре человека. По-моему, и у Рязанова – четыре человека: Ваня Дыховичный, Исаак Фридберг, кто-то из Узбекистана…

Павел Финн. И скажу вам абсолютно честно: тогда мне было не интересно работать, как ни странно. Сейчас гораздо интереснее, потому что на глазах «варится» кино. Как в Спарте с детьми обращались? Их кидали со скалы в речку. Выплывет – хорошо, будет жить. Не выплыл? Хрен с тобой, значит, ты не тот «организм». Вот так и мы делаем, с первого занятия. Все бросаются в воду, но почти все выплывают.

Владимир Хотиненко. На вступительных экзаменах им запрещено говорить: «Я люблю вашу картину», ту или иную. И никому из нас в голову не придет поражать их собственным творчеством, делать что-то подобное… Потому что мы садовники. Какое есть растение – его и надо выращивать. За что-то же мы взяли этого человека, чем-то он нас привлек на вступительных экзаменах...

Кстати, свежий пример. Сейчас в нашу мастерскую пришел очень известный продюсер, очень успешный, Слава Муругов. Ему захотелось понять, как делается кино с самого начала.

Павел Финн. Да, и он сразу все «схватил».

Владимир Хотиненко. Конечно, у него есть определенный административный ресурс. Но он его с умом использует. Это, кстати, феномен. Успешный продюсер, он как раз мог бы сказать: «Чего мне учиться? Я столько всего сделал, придумал».

Павел Финн. Мы и актеров известных учили. Миша Багдасаров. Наташа Кудряшова, хорошая театральная актриса. Дима Дюжев...

Владимир Хотиненко. Да, и у него диплом очень приличный.

Владимир Фенченко. Чего им, нынешним, не хватает? Искренности. Им очень трудно начать делиться чем-то сокровенным, а это очень важно.

Павел Финн. Да, иногда их вступительные произведения – откровеннее и искреннее, чем то, что они делают потом. На многих работах лежит отпечаток американского кино. Им легче смоделировать с чужого, чем идти от себя.

Сейчас этого как-то поменьше стало, но были наборы, когда приходили сплошь кавээновцы. То, что мы ненавидим. Home video, домашнее кино, прикольное кино. Им кажется, что это потрясающе смешно. Лет пять назад пришел к нам Ашот Кещян...

Владимир Фенченко. Его брат – звезда «Универа».

Павел Финн. Он армянин из Сочи, хороший парень. Я прямым текстом говорю: никакого КВН. Мы из вас его выбивать будем физическими усилиями. Первую работу снимает – ужас полный. Но что-то вдруг мелькнуло, и я его спрашиваю: ты Сарояна читал? Он говорит: имя слышал, но не читал. Вот почитай Сарояна. Приносит следующую работу, вторую, третью. Совершенно другое кино. Вдруг почувствовал то, что у Сарояна – чисто национальное. И сделал в результате работу, которая получила такое количество премий – «Алхас и Джульетта».

Очень интересно наблюдать... Сейчас, к моменту первого публичного показа работ последней мастерской, происходит некоторый сдвиг: у каждого начинает проявляться индивидуальность. То, чего мы, собственно, и добиваемся. Мы не учим какой-то общей для всех системе художественных взглядов и производственных методов... Проявление индивидуальности и есть наша цель. Киноязык и индивидуальность. Это то, с чем мы их выпускаем.

Никита Карцев. Вот вы говорите про киноязык. Вы сами о нем думаете на стадии написания сценария?

Павел Финн. В Интернете уже не первый год висит мое интервью, опубликованное в «Новой газете». Они его назвали «Я среди сценаристов – урод». И действительно, наверное, урод с точки зрения коллег. Потому что считаю, что сценарий – не литературное произведение. Он вторичен по отношению к режиссуре. Драматургия – только обслуживание режиссера. Режиссер – хозяин кино. Его насилие над сценаристом неизбежно.

И еще. Самовыражение сценариста отличается от самовыражения режиссера, поэта, композитора, кого угодно. Оно возможно только через абсолютное ощущение киноязыка. Если он может говорить на одном языке с режиссером – отлично. Поэтому я и говорю, что

нужно поломать систему образования. Сценаристов учить вместе с режиссерами.

Никита Карцев. Получается, сегодня конкретно у ваших студентов в основе ремесло и мастерство, а не – как раньше было – хороший сценарий? Как у вас с драматургией?

Владимир Хотиненко. У меня есть такой тезис. Прежде чем приступить к съемкам, вы должны хорошо понимать, что у вас есть в сценарии: сюжет, характеры, важные детали, без которых кино невозможно. Кино – это искусство деталей. Без сценария ничего не случится. Для этого у нас Павел Константинович, он ответственный. Есть люди, способные на импровизацию, но их мало, об этом можно говорить лишь как об исключении.

Павел Финн. Вообще, на мой взгляд, драматургия есть во всем. Как Пастернак сказал: «Не ищите поэзию в звездах, нагнитесь – она в траве». Так же с драматургией – она абсолютно везде. Что я им и талдычу. Главное, что я пытаюсь им внушить: основа кинодраматургии – киноязык, а не литература.

Я никогда в жизни не был педантом, но в этом я педант. Постоянно одно и то же им повторяю. Нужно вдалбливать, пока это не перейдет в подкорку. Накапливается и постепенно переходит из подсознания в опыт.

Владимир Хотиненко. Помнишь, на недавнем показе нам как раз сказали, что у нас в мастерской даже в упражнениях есть драматургия.

Павел Финн. Я начинаю с того, что читаю лекцию – она у меня даже была опубликована и в Интернете лет десять висит – о драматургии. Даю им задания. Потом уже мы работаем с их текстами. У нас в четверг занятия общие, а в субботу они приходят ко мне заниматься именно драматургией.

Никита Карцев. Как выглядят ваши занятия драматургией?
Павел Финн. Очень весело. Всегда спрашиваю, что их волнует сейчас, что не получается. Мы говорим с ними о диалоге. Дается задание, например, на саспенс. Я сразу же с ними говорю о драматургии саспенса. Сейчас уже у нас на очереди однокадровый фильм и фильм без диалогов. Значит, нужны заявки. Они их пишут.
Владимир Хотиненко. Есть задание замечательное, когда ты просишь их выбрать кусок из классики…
Павел Финн. Да, на экранизацию. А через это на первое познание киноязыка. Это в самом начале. Я разбираю это все с ними, на их глазах. Но они и сами, как правило, неплохо пишут.

Повторяю: у меня есть очень простая идея, о которой я постоянно говорю, но она никого не волнует. Я считаю, что сценаристов учат категорически неправильно, потому что их нужно учить вместе с режиссерами. Это должен быть единый процесс.
Никита Карцев. И просто смотреть, кто из них пойдет в сценаристы, а кто – в режиссеры?
Владимир Хотиненко. На самом деле это очень важный вопрос сейчас, почти ключевой. Потому что у нас всегда была литературная традиция. И писали вроде бы сценарий, а на самом деле – литературное произведение. Потом из Америки пришла новая форма записи сценария. Наша «литература для кино» породила замечательные, великие фильмы, это была по-своему уникальная традиция. И как только эта система умерла, а у нас она лежала в основе всего, режиссеры сами стали писать сценарии. К глубокому сожалению, это по-прежнему большая проблема. Скажем, Сельянову кажется, что можно пригласить американцев, они всему научат. Но это не совсем так. Если бы все было так просто… Это как с тренерами – мы думали, они нас научат в футбол играть…
Павел Финн. Разное сознание.
Владимир Хотиненко. Да и вообще всё. Все-таки в Америке всегда все было заточено на индустрию. Она стремительно меняется. Сейчас – 3D. А уж с появлением мобильных телефонов все стало другим: съемки, показ. У нас тоже есть такое задание – снять на мобильный.
Никита Карцев. Серьезно?
Павел Финн. Да, и были очень хорошие результаты.
Владимир Хотиненко. Замечательным образом студенты вдруг обретают свободу. Причем вроде бы внешне незамысловатое задание: снять MMS-послание, объяснение в любви. Это может быть адресовано кошке или кому-то еще, но по форме, по драматургии это должно быть именно MMS-послание.
Никита Карцев. Обусловлено, почему именно на мобильный телефон снимается?
Владимир Хотиненко. Да. Это не просто техническое задание. В процессе они как-то раскрепощаются, освобождаются, снимают очень хорошие сюжеты. Мы никогда не примем истории типа: «Я тебя люблю», «Катя,

выходи за меня замуж» – ребята это знают, и всегда все бывает остроумно придумано. И как правило, собирается показ минут на сорок, который всегда идет на «ура».

Павел Финн. Много действительно остроумных работ, в них есть живость, смешные наблюдения. К сожалению, непосредственное восприятие мира не всегда сохраняется. Даются еще задания «Наблюдение», «Как я провел это лето». По сути задания «на свободу», на раскрепощенность, «на язык», которые дают Владимир Иванович и Владимир Алексеевич, – в какой-то степени ограничивают свободу. А тут – свобода абсолютная. Это и есть основа обучения. Если хотите: соединение жестких правил и полной свободы.

Владимир Фенченко. Чем больше они знают ремесло, тем свободнее становятся. Она обретается за счет того, что ты освоил свой инструмент. Но это не значит, что фильм должен быть вылизан так, чтобы ушло все живое. Иногда шероховатость, ошибка просто необходимы.

Павел Финн. У меня есть такая «заповедь», я ребятам говорю, чтобы они затвердили. У Пастернака есть такая фраза: «Поэзия есть язык органического факта, то есть факта с живыми последствиями». Когда я это прочитал, понял, что нашел то, что мне нужно. Потому что кино – это тоже факт с живыми последствиями. И я им это говорил при каждой встрече. Это и есть «тело» вашего кинематографа...

Сейчас мы даем им сделать однокадровое кино – очень трудная работа.

Владимир Фенченко. Где можно и звук, и диалог использовать. Причем мотивированно однокадровое кино. Почему ты взял один кадр? Потому что он всегда сложнее, чем дискретный.

Владимир Хотиненко. Но мы и даем им задание снять фильм без диалогов. Именно потому, что очень часто многие путают литературу с кино. Просто сидят хорошие актеры, даже гениальные, произносят отличные тексты, но к кино это не имеет никакого отношения. У Годара была такая хулиганская картина, где актеры читали монологи. Причем настолько длинные, что у одного из них даже лысина краснела, обжигаемая солнцем, – так он долго читал. Но это – принцип, метод. Мы не Годаров готовим – не можем на это рассчитывать. Поэтому у нас есть задание снять бездиалоговое кино, чтобы понять природу отношений между людьми, не выраженную словами.

Павел Финн. Выраженную через пластику.

Владимир Хотиненко. Может, это миф, но очень красивый... Когда у Феллини не был готов текст для какой-то сцены, актеры числами перекидывались: «125 – 386». Это вообще нормальный постулат даже для театра – не играть текст. Для кино он еще важнее.

Павел Финн. Но есть одна очень важная проблема. Мы пока так и не собрались к ней всерьез подобраться. Это сериалы. Там другие законы. Там как раз часто нужны слова, текст. На мой взгляд, американское кино преимущественно род литературы. Движущаяся литература с эффектами. И сериалы – литература. Так вот, на ВКСР нужно ввести курс

по сериалам. Потому что то, что сейчас происходит на телеэкране, – это нечто чудовищное. У нас в мастерской сорок человек. Ну пусть в результате мы выпустим двадцать пять. Из них какой-то процент обязательно уйдет туда, в сериалы. Им надо помочь стать профессионалами именно этого вида кино.

Владимир Хотиненко. Да, важно, чтобы выпускники получили работу. Чтобы мы не плодили несчастных людей в нашем беспощадном мире. А для этого есть школа, есть эта «мясорубка» – телевидение.

Павел Финн. Причем посмотрите, что интересно: мы смотрим американские сериалы, длинные, на несколько сезонов. Там даже от серии к серии меняются режиссеры, а сценарист всегда один и тот же. Или одни и те же. Там очень многое зависит как раз от литературной основы, от сценария. Но уровень режиссеров такой, что они передают это друг другу с абсолютной профессиональной легкостью.

Никита Карцев. А вы, Владимир Иванович, когда пытаетесь «усмирить» Достоевского, как боретесь с литературой?

Владимир Хотиненко. Бороться не надо. Во-первых, я всегда зарекался – классику не экранизировать. А тут согрешил, конечно. Зачем же я брал, если буду бороться с этим? Вопрос не так стоит. Телефильм – это совсем другой вид искусства, и нужно найти правильную форму, точный стиль. Здесь мне, кстати, Павел Константинович помог, когда я уже закончил сериал. Подарил мне письмо Достоевского, совершенно потрясающее, я его уже читал на премьере. Почитательница его таланта просит разрешения сделать инсценировку «Бесов». И Федор Михайлович ей дает рекомендации, как нужно работать. Буквальное перенесение эпической формы – невозможно, потому что для каждой формы требуется свой язык. Поэтому будет хорошо, если вы просто возьмете одну линию и разовьете ее.

Павел Финн. И делайте с ней, что хотите.

Владимир Хотиненко. Да. Одну линию. Или еще лучше, если вы возьмете основную идею и совершенно поменяете сюжет.

Павел Финн. То, на чем вообще стоит экранизация, – «по мотивам».

Владимир Хотиненко. Главное, что он говорит: возьмите идею. Что такое идея? Характеры. Если это Ставрогин, то это должен быть Ставрогин, а не наоборот. Измените сюжет, события. Но персонажи и основная мысль должны быть сохранены. А так вы свободны. Поэтому и я спокойно поменял сюжет. У меня появился следователь, тоже из Достоевского. Но это ни в коем случае не борьба с оригиналом.

Я еще такой пример приведу. Грамотный человек, когда смотрит ноты, слышит музыку. Пока он не играет, он читает ноты, как литературное произведение. А дальше начинается исполнение. Это можно исполнить на баяне, на балалайке, большим оркестром, квартетом и так далее. И вот это называется «перевод на другой язык». А в основе лежат эти самые крючочки.

Павел Финн. Мы с ними говорим обо всем на свете. И в этом как раз заключается некий педагогический прием. Это устанавливает особую связь с ними – человеческую. Чем проще наши студенты себя с нами чувствуют, тем им легче, тем меньше они зажимаются. Но есть еще один очень важный и печальный момент. Дело в том, что такого катастрофического понижения культурного уровня, который мы наблюдаем сегодня, не было никогда…

Владимир Хотиненко. И мы занимаемся «дообразовыванием».

Павел Финн. Да, пытаемся. Называем писателей, о которых они понятия не имеют, книги, которые они никогда не читали. Честно все записывают. Может, они их так и не прочтут. Но иногда мы настаиваем.

Есть какой-то феномен, который мы чувствуем, но объяснить, в общем, не можем. Каждый новый набор чем-то отличается от предыдущего. Одни лучше пишут, другие менее ответственны, у третьих все поначалу идет хорошо, потом они начинают сдыхать, затем у них опять какой-то подъем. Никакой системы тут нет.

Владимир Хотиненко. Потому что меняется время. Мы же, строго говоря, с улицей встречаемся. С внешним миром таким образом общаемся. Он меняется – значит, мы получаем что-то совсем другое. У нас был набор, когда к нам поступил глава строительной компании, причем оказался толковым парнем. Или богатый человек свою жену решил просто чем-то занять. Курсам нужны деньги, они же на самообеспечении, и думаешь: ну ладно. Но бездарных мы никогда не берем, все равно чем-то человек нам должен понравиться.

Павел Финн. Первый набор. К курсам невозможно было подойти, потому что стояли джипы немыслимого размера, а в них сидели охранники. И мы так робко пробирались в наше здание. И тут – дефолт. И все обвалилось. После дефолта другие пришли. Сейчас все как-то стабилизировалось. Но все равно каждый набор чем-то отличается. Их объединяет

только одно. Как только они переступают порог курсов – кому-то может быть под сорок, даже за сорок – тут же превращаются в школяров.

Никита Карцев. Какие сегодня идеи у ваших студентов? Вы дали им какое-то понятие о мастерстве, а вот что они сами принесли?

Владимир Хотиненко. Вопрос интересный, но сложный. У них разные идеи. Я опять к тому, что мир поменялся. Радикально. Наши идеи носили глобальный характер. Это может быть история маленького человека, но в основе все равно… Например, «Калина красная». Существование неуемного характера в этом, казалось бы, простом мире. Идея мироустройства. А сейчас, поскольку, по моему мнению, эта идея исчезла, ее нет… Нет и коммунистической идеи. Все советское кино было так или иначе на этом замешено. Но поскольку сейчас вообще из мира исчезли такие идеи, боги умерли, то мы просим своих ребят заниматься тем, что они хорошо знают, – преимущественно молодежными темами.

Павел Финн. Они подвержены моде. Надо понимать, что каждое время приносит свои модели.

Вступительные работы – это относится ко всем мастерским, не только к нашей – автобиография в литературной форме, случай из жизни, свидетелем или участником которого вы были. Так вот эти работы бывают порой гораздо более индивидуальны и интересны, чем то, что они придумывают для своих первых заданий на курсах. Потому что тут они попадают под общее моделирование тем и сюжетов. А мы им говорим: вернитесь к себе, продолжайте рассказывать о хорошо известном.

Владимир Хотиненко. И Голливуд сейчас мыкается, они по три раза римейки делают. У них тоже нет идей, тоже закончились.

Павел Финн. Я считаю, что отсутствие идей и связано с понижением культурного уровня. Массовое сознание диктует. Раньше диктовала культура.

Владимир Хотиненко. Вот Элле Манжеевой, нашей ученице, в ее «Чайках» удалось совместить глобальное с частным. Это очень хороший пример. Она всегда была такая. Потому что все ее работы были пронизаны калмыцкой культурой, она тонко ее чувствует.

Павел Финн. Сейчас у нее новый сценарий, она получила грант в Германии…

Никита Карцев. Владимир Иванович, а когда вы свой следующий фильм начинаете, то со сценаристом уже теперь как-то по-другому работаете, чем раньше? Раньше были литературные сценарии, сценарист – бог, режиссер – другой бог, а теперь сценарист и режиссер должны работать вместе… Теперь как-то по-другому строятся ваши отношения?

Владимир Хотиненко. В любом случае по-другому. Коппола в свое время придумал такую замечательную запись сценария, где, до того как появляется сцена, он пишет про пластику, режим, костюмы, возможные ошибки. Делает разбор. Никита Михалков у нас первым стал это использовать, но взял эту систему у Копполы. А это же работа над сценарием, ты должен увидеть будущую картинку, разобрать «партитуру».

Павел Финн. Для меня их ошибки гораздо важнее, чем «правильность». Мы можем их на ошибках учить.

Никита Карцев. Скажите, а какие у студентов самые распространенные драматургические ошибки?

Павел Финн. Да много... Самая распространенная, причем не только у них, у всех – почти никто не обладает пока ощущением финала. Я специально с ними об этом говорю, обращаю на это внимание. Надо сказать, что так или иначе, но ошибки они более или менее изживают. Другое дело, что у них все же разная степень литературной одаренности.

Владимир Фенченко. Что такое ошибка? То, что казалось неправильным. Бодлер писал, что развитие искусства – в неудачах.

Владимир Хотиненко. Я в последнее время стал бороться с собственным опытом. Ты уже по накатанной колее дуешь. Стараюсь чувствовать себя неофитом. Как, например, в последнем фильме, в «Наследниках», окунулся в совершенно новую систему, где мне нужно было заново всему учиться. Сейчас люблю это больше всего. У меня двадцать пять фильмов, мама родная, – я уже знаю, как что сделать. Дальше – хороший оператор, еще… И вот в этот момент нужно остановиться. Пойти в другую сторону.

В последнее время кино стремительно демократизировалось, приблизилось к «нормальным» видам искусства. Но серьезными художниками становятся все-таки профессионалы. ◆

Фотографии студента мастерской Валерия Сердюка

Ксения Зуева, Анастасия Бакова

ГЕЛЯ

Ксения Зуева – актриса, сценарист, режиссер. Училась в Школе-студии МХАТ. Окончила Театральный институт имени Бориса Щукина (2012, актерский курс Валентины Николаенко), Высшие курсы сценаристов и режиссеров (2015, режиссерская мастерская Владимира Хотиненко, Павла Финна, Владимира Фенченко). Фильмом «Геля» на «отлично» защитила диплом. Сыграла главные роли в фильмах «14 шагов» (режиссер Максим Шавкин; приз за лучший короткометражный фильм ММКФ-2014), «Каппадокия» (режиссер Александр Атанесян). Автор сценария и режиссер полнометражного фильма «Близкие», который готовится к запуску. Пишет сценарии для телесериалов.

Анастасия Бакова – актриса, соавтор сценария фильма «Геля». Окончила Театральный институт имени Бориса Щукина в Москве по специальности актриса музыкального и драматического театра. Училась вокалу в Музыкальном училище имени Гнесиных. В июле 2013 года баллотировалась на пост мэра Екатеринбурга. Живет в Москве. Сыграла главную роль в короткометражке «Геля» (режиссер Ксения Зуева).

1

Камера скользит по интерьеру нищей квартиры. Женские руки с короткими пальцами с неухоженными ногтями натирают морковь на терке. Берут почищенное яблоко – натирают и его. Добавляют сметану, сахарят.

Камера поднимается на героиню. Это Геля. У нее на голове лента «адидас», которая сдерживает волосы. Геля одета в домашнее. Она раскладывает по тарелочкам морковный салат, берет тарелочки в руки и проходит в комнату.

2

Комната очень тесная, возле стены советская мебель, гладильная доска, в углу кровать. На кровати лежит женщина – Гелина мать. Она частично парализована. Рядом с кроватью капельница, табуретка. Геля ставит тарелку на табуретку, поправляет матери подушку, одеяло, проверяет капельницу. Затем делает громче звук телевизора и садится рядом. Идет программа «Давай поженимся!». Мать и дочь смотрят телевизор.

Геля. Хочешь я тебе размешаю?..

Мать (*после паузы*). Не надо…

Изображение на телеэкране. Герой передачи выбрал невесту. Ликование ведущих. Геля усмехается. Поворачивается к матери – та мрачнее тучи.

Геля. Маааааам?..

Мать. Что?

Геля. Почему ты не ешь?

Мать. Не хочу…

Пауза.

Геля. Хочешь я тебе размешаю?.. Сахару добавлю?..

Мать. Не надо, очень сладко и так…

Геля. Ну давай я переделаю…

Мать (*отдает ей тарелку*). Я не хочу! Я просто не хочу и всё!

Геля. Ну а что хочешь? Хочешь гречку?.. Я могу капусту сделать…

Пауза. Мать молчит. Затем поворачивается к Геле.

Мать. Почему ты сидишь дома целыми днями? Почему ты не пойдешь гулять? (*Гладит дочь по руке.*) Иди погуляй… Сходи в кино… На какую-нибудь комедию…

Геля молчит и смотрит себе в коленки.

Мать. Наверняка же идут какие-нибудь комедии…

Геля. Мне с тобой хорошо дома…

Мать. Оставь! Что здесь хорошего… И потом, это неправильно… Ты должна жить свою жизнь… Гулять, смеяться… Знакомиться с молодыми людьми… И вообще, Геля, это пора все заканчивать… Я…

Геля. Мам, не надо…

Мать. Я хочу, чтобы ты в понедельник пошла в поликлинику, в соцзащиту… Чтобы ты поговорила с нашим терапевтом… Я хочу, чтобы мы начали оформлять…

Геля. Мам, не надо…

Мать. Дослушай меня до конца! Есть дома для инвалидов, есть хосписы…

Геля. Мам…

Мать. Там все рассчитано для таких тяжело больных людей, как я, Геля…

Геля. Мама… Мамочка, пожалуйста… Мне хочется быть с тобой…

Мать. Меня прибило инвалидностью, тебя чего прибило ко мне?! Почему ты, молодая девушка…

Геля. Мама, я прошу тебя… Я буду делать все так, как ты захочешь… Буду готовить тебе все, что ты захочешь… Пожалуйста, перестань…

Мать. А гречка у нас есть?

3

Геля просыпается. Встает. Начинает собираться. Двигается тихо, чтобы не разбудить мать. Надевает на себя безвкусную старомодную одежду. Одевается как можно теплее. Пейзаж за окном – рассвет, просыпающийся спальный район.

4–5

Путь от ее подъезда до центра.

Маршрутка, наземный поезд, толпа в метро – всё снимаем подробно.

Геля возле метро в центре покупает в окошке экспресс-обслуживания пирожок и чай. Торопливо ест. Обжигается чаем. Бросает все в урну, уходит.

Она идет по дорогому району, подходит к богатому новому дому, нажимает на кнопки домофона.

6

Геля в проеме входной двери богатой квартиры. Ухоженная гламурная хозяйка лет сорока пяти подводит к ней трех собак элитных пород.

Хозяйка ласкает собак с противным сюсюканьем.

Хозяйка. У Чарли отравление, проследите, какой у него стул!

Геля молчит.

7

Геля гуляет с собаками по центральному богатому району, мимо проезжают дорогие машины. Ей холодно, она мерзнет. Закапывает в нос капли. Вытягивает рукава, прячет в них ладони.

8

Геля моет собакам лапы. Уходит в кладовую, надевает ленту «адидас» на волосы и начинает уборку квартиры.

Хозяйка. Ангелина, завтра я уеду на три дня, тут будет сын, он вернется сегодня ночью из Лондона. Он расплатится с вами, я его предупредила.

9

Геля в «Макдоналдсе». Быстро и жадно поглощает бургеры и картошку фри. Сидит перед опустевшим подносом.

10

Мать смотрит телевизор. Геля моет пол. Мать пристально ее рассматривает.

Мать. Доча? А чего ты так распухла? Мне кажется, ты очень как-то располнела… Что такое? Геля, ну я же с тобой разговариваю, ответь… Ну посмотри – и бедра налились, и руки… И лицо какое-то… лунообразное стало. Что с тобой? Ты ешь в городе? Ходишь ешь вот эти все котлеты, сложенные в булки с майонезом? (*Осматривает дочь.*) Нет, здесь надо еще и макароны с хлебом, чтобы так… Нет, ну ты сильно прибавила, Гелечка! А это нельзя! Это просто нельзя, Геля! (*Плачет.*) Жирных никто не любит! Все мальчики любят стройненьких…

Геля остервенело трет пол, игнорируя мать.

Мать. И не обижайся! Кроме меня, тебе никто правды не скажет, а я хочу, чтобы у тебя была счастливая женская жизнь! Чтобы у тебя сложились какие-то отношения, настоящие!

Геля шваркает ведром.

Мать. Прекрати! Не делай резких движений! Ты меня расстраиваешь! (*Рыдает.*) Господи, такой хороший день сегодня был, зачем мне это надо было все? Так мало радости в жизни, Геля! И ты еще здесь со своей… Жопенью!

Геля отставляет ведро с тряпкой и подсаживается к матери.

Мать. Я умру, я кому должна тебя оставить?! Какой мальчик должен посмотреть на тебя, если ты шире себя уже стала?! У нас прекрасный

дома рацион, прекрасный! И борщ, и винегрет, и морковка с яблочком! И потом – посмотри, как разгулялся сахарный диабет по стране! Рассказывали по телевизору – у всех сахарный диабет!

Геля прижимается к матери.

Геля. Мам! Ну не злись!

Мать. Я не злюсь никогда!

Геля. И не плачь…

Мать. Ты меня просто расстроила… Голову когда в последний раз мыла?

11

Геля заводит собак в квартиру. Молодой мужчина – это сын хозяйки Павел – выходит из ванной в одном полотенце на бедрах.

Павел. Подожди, я сейчас.

Геля моет собакам лапы. Сквозь щель двери она видит, как Павел в комнате напротив, снимая полотенце, достает из шкафа халат. Геля смотрит на его спортивный торс, красивые ягодицы и не может оторваться. Краснеет.

Павел выходит в халате. Подходит к Геле, смотрит на нее, улыбается. У нее все еще красное от мороза лицо.

Павел. Сильно замерзла? Пошли чайку хлебнем.

Геля не двигается с места.

Павел. Да ладно тебе, не бойся, сегодня я хозяин.

Они пьют чай. Павел достает из холодильника черную икру, что-то еще из дорогих продуктов, пирожные. Геля ест неловко, сдерживается.

Павел на секунду выходит, и тогда она, оставшись одна, жадно пихает в рот пирожное.

Он возвращается, садится.

Павел. Сколько лет тебе?

Геля. Двадцать два.

Павел. Ха! Как и мне! Прикольно! Да чё ты так стесняешься-то, я не пойму… Тусуешься?

Она молчит.

Павел. Да ладно, я пошутил… Я вот все тусуюсь, это, знаешь, телки, сиськи, а так чё-то хочется тепла, знаешь, типа спокойствия, тихой гавани…

Геля. Я не… тусуюсь…

Павел. Короче… Тема такая, я чё тебя позвал… Мы на выходных собираемся с ребятами на коттедже дняру телочки одной справлять… Ну на ночь, танцы-шманцы… Давай ты с нами поедешь, потусуешься, потанцуешь… А потом коттедж вымоешь? Тебе же нравится, я смотрю, мыть… А? А тут double pleasure… Ну типа два в одном.

Смеется.

Геля. Можно…

Геля стоит у двери.

Павел. Номерок я записал. Я позвоню – скажу, где заберу тебя. А теперь иди, а то я жду людей. И расслабься! Не нужно так париться по жизни!

Помогает ей надеть пальто, целует в щеку. Она краснеет.

Геля выходит из квартиры и идет вниз по лестнице. Навстречу ей поднимается роскошная девушка модельного вида. Геля внизу прячется за лифтом и смотрит, как девушка звонит в квартиру Павла.

12

Геля моется в ванне. Поливает себя душем, затем направляет душ между ног, напрягается…

Внезапно слышен голос матери: «Геля! Гелечка!»

Она вздрагивает, задергивает штору.

13

Геля лежит рядом с матерью. Мать спит. Геля мечтательно смотрит в потолок. Ворочается.

14

Геля за гаражами в богатом районе пересчитывает деньги.

15

Геля в магазине покупает клетчатую юбку и лосины.

16

Геля в ванной бреет ноги. Мажет ноги и тело кремом. В комнате выбирает трусы и лифчик, надевает новое. Красится.

Мать. Ты куда-то собираешься?

Геля. Погулять…

Мать. Куда гулять, с кем?

Геля. С девчонками…

Мать. С какими девчонками? Поздно, куда ты пошла? Ты что, как шлюха, намалевалась? Ты оставишь мать одну ночью? Я не хочу, чтобы ты уходила! И потом, что это на тебе надето?! Что это за вульгарная юбка красного цвета, она тебя только увеличивает! А губы! Губы ты зачем накрасила? Вернись в комнату и ответь мне, куда ты собралась в таком виде?! Тварюга! Мне не нравятся эта красная юбка и чулочки в сеточку! Куда ты выставила свои мотолыжки?! Ну что это – ноги?! Это какие-то бульонки, обтянутые вульгарными чулками! Мне плохо сегодня, я прошу тебя остаться дома и никуда не уходить!

Геля. Да если тебе всегда плохо?! Невозможно уже больше! Я и так каждый день здесь с тобой! С утра до ночи!!! Оставь ты меня

ради бога! Ничё не случится с тобой, ноги отнялись, но не руки с башкой! Соседка придет и сменит тебе памперс твой! Я могу хоть один вечер провести нормально?! Просто уже сдохни!

Мать в ступоре смотрит не нее. Геля хлопает дверью и уходит.

17

Геля едет в метро. Сжимает мобильник. Она готова набрать номер «мама», но сдерживает себя. Глаза блестят.

18

Геля выходит из метро, видит Павла, который ждет ее в машине. Павел курит и разговаривает по телефону, смеется. Геля смотрит на него, тревожно мнется на месте. Глаза ее наполняются слезами. Внезапно она разворачивается и бежит обратно в метро.

Геля рыдает в вагоне. ◆

Анастасия Бобылева

НАДЕЖДА И ВЕРА

Небольшое уютное помещение – магазин, торгующий всякой забавной мелочевкой: девайсы для телефонов, канцелярия, книги, настольные игры и т.п.

За прилавком сидит скучающая девушка лет двадцати, Надя. У Нади на груди болтается бейджик с ее именем и подписью «продавец-консультант». Надя раскладывает пасьянс на компьютере.

Открывается дверь, звенит колокольчик, в магазин заносятся шумы улицы. Надя поднимает взгляд из-за монитора: на пороге Вера, ровесница Нади.

Вера. Привет. Все очень плохо.

Надя. Дверь закрой.

Вера закрывает за собой дверь, в магазинчике вновь уютная тишина. Вера проходит к прилавку, по пути развязывая шарф.

Вера. Все очень плохо.

Надя. Кофе хочешь?

Вера. Да, хочу.

Надя. Мне тогда тоже сделай.

Вера снимает плащ, бросает его на стойку с книгами и проходит в подсобку.

Надя закрывает пасьянс, разворачивается на компьютерном стуле к подсобке и осторожно подъезжает к двери.

Из подсобки доносятся звуки активной деятельности, шумит кофемашина.

Надя (*повышая голос*). Так чё случилось?

Вера (*за кадром*). Мне наплевали в трепетную душу.

Надя заинтересованно проезжает в подсобку.

Надя на стуле сидит в проходе, Вера достает из шкафчика две кружки, ставит одну под носик кофемашины. Упирает руку в бок и поворачивается к Наде.

Надя. Кто посмел?

Вера. Никита. Толстовки не существует.

Надя. Какой толстовки?

Вера. Ну помнишь, я тебе рассказывала? Толстовка с символикой группы Wu-Tang Clan.

Надя. Ну?

Вера. Ну! Он выставил фотку с толстовкой в Инстаграм, я спросила, где он ее достал. Он сказал: «500 рублей, и она твоя». Но она все еще не моя. Му**к, деньги забрал, а толстовки нет!

Надя. А где она?

Вера. Ее в природе не существует. Это фотошоп.

Вера забирает кружку с кофе и протягивает ее Наде. Ставит под носик другую кружку.

Надя (*качая головой*). Неприятно.

Вера. Неприятно. А потом звонит мне ночью и орет дурным голосом: «Я в говно, Вера! Я надрался!» Пропил мои деньги, понимаешь? И смеется.

Надя. Да, так дела не делаются. Надо отомстить парню.

Кофемашина затихает. Вера берет кружку и задумчиво отпивает кофе.

Надя и Вера сидят на крыльце перед магазином и курят.

Вера. Закажу ему толстовку с надписью «Мудило».

Надя. Нет, плохо. Это не месть, это уже подарок. Давай сделаем его чучело, ты сожжешь его в поле, а я это сниму. И отправлю.

Вера. Тоже плохо. Никите от этого ни горячо, ни холодно будет.

Надя. Можно просто сжечь Никиту в поле. И я это сниму.

Вера. У нас недостаточно мотивации, чтобы делать это.

Надя согласно кивает и утыкается взглядом вдаль. Указывает пальцем прямо.

Надя. Это чё вообще такое? Как оно сюда доехало?

Вера грустно кладет голову на плечо Нади и вздыхает.

Надя. Блин, да нет. Я не верю.

Вера еще раз вздыхает.

Надя выключает компьютер, собирает какие-то бумаги по стопочкам. Вера расхаживает мимо книжных полок, оказывается возле стенда с вдохновляющим лозунгом «Подари впечатление». Вера воровато оглядывается и внимательно рассматривает брошюры. Брошюры разные: предложение прыгнуть с парашютом, поехать на рыбалку и т.д.

Вера. Надя! Иди сюда.

Надя, схватив свою сумку, подходит к Вере.

Вера. Смотри.

Вера протягивает Наде брошюру «Сюрприз для короля».

Вера. Можно подарить ему какое-нибудь впечатление.

Надя. Ага, вон там еще есть «Прихоти принцессы» со спа. Алё, у него типа не день рождения. Он напортачил, и подарить ты ему должна плохое впечатление.

Вера. Ну да, просто идея забавная. Вон еще, смотри. «Увезем в лес» называется.

Надя берет с прилавка брошюру «Увезем в лес», внимательно изучает аннотацию.

Надя (*читает*). «ООО «Увезем в лес» осуществляет срочную доставку клиентов любого уровня за пределы города с целью профилактики воровства, жульничества, обмана и общей очистки кармы». (*Смотрит на Веру.*) Вот это круто на самом деле. Понимаешь? Типа розыгрыш такой. Он выходит, они его – хоп! – и в багажник.

Вера (*заинтересованно*). А стоит сколько?

Надя. А стоит шесть тыщ. Не, ну нафиг, я и сама такое организовать могу.

Пауза. Вера расползается в улыбке.

Гостиная, везде включен свет. Вера, скрестив ноги, сидит с ноутбуком на диване. Надя курит и вышагивает по комнате туда-сюда.

Надя. Значит так. Нам понадобятся: веревка, кляп...

Вера. А что с тачкой? Нам же надо Никиту как-то увезти.

Надя. На твоей развалюхе поедем.

Вера (*смущенно*). Ну я пока не очень хорошо вожу.

Надя. Тем и лучше. Ты записываешь?

Вера. Записываю. Еще лопата нужна.

Надя. Лопатой бить будем?

Вера (*вдохновенно*). Нет, лопатой он будет себе могилу копать. Прикинь, привозим мы его в лес, выгружаем, заставляем рыть себе...

Надя (*перебивая*). Точно! Отличная идея. Тогда еще нашатырь надо взять. А то вдруг испугается.

Вера активно кивает головой и стучит пальцами по клавиатуре. Надя тушит сигарету в пепельнице.

Кухня в квартире Веры. Ночь. Надя стоит у окна, прижав к уху телефон. Протяжные гудки. Наконец кто-то берет трубку.

Мужской голос. Алё.

Надя. Алё. Привет, Ваня. Ваня, слушай, хочешь Никиту разыграть? Ну так, фана ради.

Сонная кассирша в гипермаркете вяло пробивает молоко и хлеб, рассчитывается с бабулькой. Надя постукивает кредитной карточкой по конвейерной ленте.

Кассирша (*Наде*). Карты скидочные есть?

Надя отрицательно качает головой. Кассирша пробивает лопату, биту, веревки и «киндер-сюрприз». Подозрительно косится на Надю, которая складывает покупки в сумку.

Надя (*забирая «киндер» и улыбаясь*). Хочу собрать всех диснеевских принцесс из коллекции.

Вера в секс-шопе внимательно изучает стенд с кляпами, трогает их.

Гостиная в квартире Веры. Вера хаотично носится по комнате, скидывая в рюкзак все, что попадается под руку: веревки, изоленту, повязку для сна, аптечку и т.п.

Надя (*за кадром*). Я нарядилась.

Вера оглядывается: в дверях стоит Надя в трениках, белой майке, толстовке и балаклаве.

Вера. А балаклава зачем?

Надя. Страху нагнать.

Вера (*уперев руки в бока*). Кстати, о страхе. Чё там с Ваней?

Надя проходит в комнату, берет лопату, прислоненную к стене, сдирает ценник.

Надя. С Ваней все схвачено. Мы приезжаем в лес, пинками загоняем Никиту на поляну. Там нас встречают Ваня и его большие друзья. Они пугают Никиту и заставляют его копать себе могилу. Никита плачет и роет. Потом мы подаем знак, и из леса выбегают Андрей, Кирилл и Саша. И кричат типа: «Сюрприз! Сюрприз!»

Вера. Весело. А какой знак мы подадим? Костер зажжем?

Надя. Позвоним тихонечко.

Вера. А Ваня сможет выдержать? В смысле, ржать не начнет?

Надя. Не-е-ет, конечно, нет. Когда бы Ваня отказался кому-нибудь в табло дать.

Вера задумчиво кивает. Берет протянутую Надей лопату, биту и выходит в коридор. Надя надевает рюкзак, берет какие-то пакеты и движется следом.

Вера за рулем машины-фургона, рядом сидит Надя в балаклаве. Молчат. На часах высвечивается 19:00.

Надя. Пора.

Вера. Ну, с богом.

Вера достает мобильный телефон, набирает номер, приставляет трубку к уху.

Вера. Здравствуй, Никита. Я возле твоего подъезда. (*Пауза.*) Ну вот так вот. Выходи. У меня к тебе серьезный разговор. (*Пауза.*) Ага.

Вера кладет трубку, хватается за руль и молчит, судорожно уставившись в окно, выходящее на подъезд девятиэтажного дома.

Надя. Вера.

Вера. Чё?

Надя. А что дальше?

Вера. В смысле?

Надя. Ну чё мы с Никитой дальше делаем?

Вера. Дальше мы должны его связать. Веревками.

Надя (*выдержав паузу*). А как? Он же типа большой. И сильный.

Вера глубоко задумывается, держась за подбородок. Потом поворачивается к Наде и гневно сверкает глазами.

Вера. Раньше ты не могла об этом подумать?

Надя. А ты?

Вера. На тебе организация, дура!

Надя (*смотрит в окно*). Он вышел!

Вера смотрит в окно: Никита, молодой человек лет двадцати, грустно оглядывается у подъезда. Он достает телефон и прижимает его к уху. Верин телефон начинает вибрировать и звонить. Вера испуганно смотрит на телефон. Надя раздраженно сует Вере трубку. Вера отвечает.

Вера. Привет. Я... тут. Ну ща. Погоди.

Вера кладет трубку и грустно смотрит на Надю.

Надя (*выпихивая Веру из машины*). Так, всё! Давай. Иди отвлеки его. Я что-нибудь придумаю.

Вера на еле гнущихся ногах буквально подползает к Никите и неловко улыбается. Никита протягивает Вере руку. Вера пожимает ладонь и глупо улыбается.

Никита. Ну, чё за разговор?

Вера. Ну... так.

Никита садится на скамейку, закуривает. Вера жмется рядом.

Вера. Как дела?

Никита. Нормально.

Вера. Понятно. Что делал?

Никита. Фильм смотрел.

Вера понимающе кивает головой. Никита смачно выдыхает сигаретный дым, кутается в пальто. Повисает мирная тишина.

Вера. А что потом делать будешь?

Никита (*раздражаясь*). Так, бля. Чё случилось? Чё за разговор?

Вера (*отмахиваясь*). Да так. Ничего такого.

Никита открывает рот, чтобы что-то сказать, но внезапно замечает что-то позади Веры. Из-за дерева Надя сурово показывает козочкой из пальцев: «я слежу за тобой».

Никита. Это не Надя случайно?

Вера (*оглядываясь и нарочито громко*). Надя?! Где?

Никита привстает со скамейки и показывает пальцем.

Никита. Ну вон, в балаклаве. За деревом прячется.

Вера замечает за деревом фигуру Нади. Надя, как ниндзя, прячется обратно за дерево. Вера резко разворачивает Никиту спиной к дереву и хватает его за руки. Начинает нервно смеяться.

Никита (*подозрительно*). Так, всё, я пошел. Больная ты какая-то.

Никита вырывает свои руки из ладоней Веры, но Вера вновь его ловко перехватывает.

Вера. Стой! Никита, я люблю тебя!

Вера целует Никиту. Никита отстраняется от девушки и ошарашенно смотрит на нее.

Никита. Я тебя...

Никита осекается и падает на землю. Позади стоит Надя с битой и истерично дышит.

Надя (*улыбаясь*). Ну не молодец ли я?

Вера злобно смотрит на подругу.

Надя бросает биту на землю, хватается за голову и начинает бегать от скамейки к урне и обратно, громко причитая.

Надя. Боже мой… Боже мой... Посмотри, он дышит?

Вера. Заткнись, блин! Сними эту херню и никогда ее не надевай, идиотка!

Вера срывает с Нади балаклаву и дает ею подруге знатного леща по лицу.

Вера. Молись, чтобы нас никто не увидел. Тащи веревки!

Надя кивает и убегает.

Вера сидит на коленях перед бесчувственным телом Никиты, наклоняется к его груди, прислушивается, пытаясь понять, стучит ли сердце. Она бьет Никиту по щекам в попытке привести парня в чувство. Мимо подъезда проходит пожилая чета. Женщина подозрительно смотрит на Веру. Вера судорожно прижимает Никиту к своей груди, гладит его по голове и покачивается из стороны в сторону.

Вера (*убаюкивая*). Тише-тише, не плачь. Не плачь, она вернется, она любит тебя. Тише-тише.

Пожилая чета уходит. Вера прижимает Никиту к себе и сладко улыбается. Прибегает Надя с веревками.

Вера и Надя шустро вяжут бесчувственному Никите руки и ноги.

Вера и Надя, стоя перед раскрытыми дверцами фургона, раскачивают Никиту и кидают его внутрь машины. Связанное тело падает с глухим стуком.

Вера резво садится за руль, громко хлопнув дверью. Заводит машину. Надя распахивает боковую дверцу фургона, забирается внутрь.

Фургон выезжает со двора.

Фургон едет по оживленной дороге.

Надя сидит на полу фургона, скрестив ноги. На коленях у нее аптечка, в руках пузырек нашатыря и вата. Надя смачивает вату и сует ее под нос лежащему рядом Никите.

Спустя какое-то время Никита морщится и открывает глаза.

Никита. Блин, голова...

Он пытается потрогать голову и замечает, что руки его связаны. И ноги. Машина останавливается, через лобовое стекло видна длинная автомобильная пробка.

Никита барахтается, пытаясь освободиться. Надя молча встает, идет к креслам, перегибается.

Никита. Блин, это чё ваще за телега такая? Вы чё? Бабы? Вы охренели? Чё за приколы вообще?

Вера громко вздыхает, открывает окошко. Закуривает.

Вера (*замогильным голосом*). Меньше знаешь – крепче спишь. Поговорка есть такая. Знаешь?

Никита. Ничего я не знаю! Бабы, мне холодно и больно! (*Кричит.*) Помогите!

Надя (*оглядываясь вокруг себя*). Щас поможем...

Надя находит лопату и замахивается ею на Никиту.

Никита. Надя, ты чё?! Алё! Помогите! Помогите!!!

Надя что есть силы лупит Никиту лопатой. Никита истошно орет.

Вера спокойно курит в окно, понемногу продвигаясь в пробке. Поворачивается в сторону и видит, что на нее испуганно смотрит мужчина лет сорока из окна красной машины рядом. За кадром – звуки избиения и истеричные крики Никиты.

Вера делает музыку погромче, выкидывает бычок в окно и поднимает стекло, обворожительно улыбаясь водителю-соседу.

Никита кричит и плачет, Надя продолжает наносить удары лопатой по телу парня.

Надя (*занося лопату*). Где толстовка, му**к?! Где толстовка?! Отвечай, блин!

Никита. Бабы, я ничего не знаю, клянусь!

Надя. Все ты знаешь, лжец ссаный! Где 500 рублей?!

Никита. Я не знаю!

Надя. Ща узнаешь. Отвечай давай, ублюдок!

Надя лупит Никиту лопатой.

Никита. Господи боженька… я обещаю, я верну 500 рублей!

Надя (*прослезившись*). А кто вернет мне мое беззаботное счастливое прошлое?!

Вера. Надя! Хватит! Где кляп?

Надя зло отшвыривает лопату, утирает слезу и роется в аптечке. Никита тихонечко стонет в углу. Надя отбрасывает аптечку и попадает в Никиту. Никита взвизгивает и трясется. Надя, шатаясь, идет по салону, наклоняется к сиденью рядом с водительским. Вера недовольно смотрит на подругу.

Вера (*шепотом*). Ты чего творишь? Это типа розыгрыш, не надо членовредительства.

Надя (*оправдываясь*). Ну я же так, в шутку. Запугать.

Вера. Запугать? Он рыдает там.

Надя. Ну он вообще не очень смелый.

Надя находит пакетик с кляпом. Затыкает рот не особо сопротивляющемуся Никите, приподнимает его голову и надевает на глаза повязку для сна. Повязка красивая, девчачья – с вышитыми закрытыми глазками и ресничками. Никита продолжает тихо стонать, из-под повязки текут слезы.

Надя (*мирно*). Никита... Ты знаешь, что Никита с греческого – победитель?

Никита неопределенно мычит, подрагивая всем телом.

Надя. Ты очень плохой победитель, Никита.

Надя измученно плюхается на сиденье рядом с Верой. Переключает песню на магнитоле. Звучит что-то очень красивое и спокойное. Надя устало смотрит на Веру и доверительно улыбается ей.

Вера. Надя, как ты думаешь... То, чем мы сейчас занимаемся, – это вообще законно?

Надя глубоко задумывается и неопределенно пожимает плечами.

С моста видно, как фургон несется по темному безжизненному шоссе. Вокруг поля и леса. За кадром звучит красивая и спокойная музыка.

Никита тихо шевелится, изгибаясь всем телом. Кляп вставлен плохо. Никите удается выплюнуть его. Он ворочает связанными за спиной руками. Пытается дотянуться до заднего кармана джинсов, нащупывает там мобильный телефон. Пальцами вытаскивает трубку, осторожно кладет рядом. Тихо изворачивается, описывая круг, чтобы оказаться лицом к телефону.

Внезапно машина резко останавливается, грубо затормозив. Телефон уносится в другой угол машины. Слышно, как открываются двери впереди. Никита замирает.

В лобовое стекло видно, как Вера и Надя обходят машину, меняясь местами.

Вера открывает боковую дверь фургона, залезает внутрь. Надя, остановившись у капота, звонит кому-то.

Надя. Привет... Мы минут через двадцать будем на месте… Ага. Только лица посерьезней, хорошо? Сколько вас там?.. Ну отлично. Давай.

Надя кладет трубку в карман. Садится на место водителя. Машина трогается с места.

Вера сидит на корточках возле дрожащего Никиты, гладит его по голове.

Вера (*страшно добрым голосом*). Ну что же ты такой глупенький, Никита? Ну вот зачем ты так поступаешь? Мы тебе враги, что ли? Зачем ты кляп выплюнул? Смотри, он теперь грязненький совсем.

Вера подбирает кляп и аккуратно вытирает его о Никитин халат.

Надя. Вера, там мужчины в форме! Это ДПС, что ли?

Вера. Может быть. Едем нормально, не бойся.

Никита (*орет*). Помогите! На помощь!

Вера шикает на него и пытается засунуть кляп в рот парню. Никита лягается, кусает Веру за палец. Вера вскрикивает.

Надя (*бешено*). Заткни его нахер, они близко!!!

Вера (*Никите*). Заткнись, нахер!

Никита. На помощь! Убивают! Я обездвижен!

Вера. Да замолчи же!

Вера кидается к сиденьям, хватает подушку, лежащую на кресле. Накрывает Никите лицо, отчаянно прижимая подушку. Никита мычит и активно лягается.

Фургон мирно проезжает мимо поста ДПС на минимальной скорости.

Надя шумно вздыхает, оглядывается на Веру. Вера выглядит испуганно, все так же прижимая подушку к лицу Никиты. Никита лежит мирно.

Вера. Все нормально?

Надя. Ну да.

Вера убирает подушку и слегка треплет Никиту за щеку.

Вера (*Никите*). Всё, проехали. Можешь орать. (*Пауза*.) Никита?..

Никита лежит в спокойствии, безмятежно раскинув руки и упершись внимательным взглядом в потолок.

Вера напряженно сглатывает, оглядывается на Надю. Надя занята дорогой. Вера облизывает указательный палец и подносит его к носу Никиты. Беспокойно кусает губы, наклоняется к Никите.

Вера (*на ухо парню*). Никита… Ты чё? Ты чё, умер, что ли?

Никита молчит не сводя глаз с потолка.

Вера. Надя, машину останови.

Фургон останавливается.

Надя и Вера выходят из машины. Надя закуривает. Вера облокачивается на капот.

Вера. Всё.

Надя. В смысле «всё»?

Вера. Я Никиту, по ходу, убила.

Надя (*давя смешок*). Чем? Убийственная сексуальность и все такое?

Вера. Бля, нет. Задушила. Он типа мертвый лежит.

Надя. А зачем ты его задушила?

Вера кидает красноречивый раздраженный взгляд на подругу.

Вера. Я не шучу.

Надя. Ты уверена, что он мертвый?

Вера. Ну он не дышит. Типа.

Надя и Вера долго смотрят друг на друга. Надя несколько изумлена.

Надя. Б**дь.

Боковая дверь с шумом отъезжает. Надя забирается в фургон. Видит Никиту, осторожно трогает его носочком баретки. Никита лежит, широко распахнув наивные голубые глаза.

Надя рыщет по сиденьям. Вера курит у фургона. Надя копается в аптечке. Надя наливает нашатырь в ваточку. Подносит к носу Никиты. Реакции не следует. Надя упорно сует Никите под нос ватку. Едва ли не запихивает ее в нос. Вера заглядывает в фургон.

Вера (*с надеждой*). Ну чё?

Надя. Ничё. Это все потому, что он не хочет вдыхать.

Вера скептически наблюдает за тщетными попытками Нади.

Вера. Это все потому, что он мертвый, Надя.

Надя поворачивается – ее лицо в слезах. Она безудержно сотрясается в рыданиях.

Надя выливает всю бутылку нашатыря на Никитино лицо. Никите уже все равно. Надя выходит из фургона.

Надя и Вера сидят в траве у машины. Вера задумчиво курит, Надя, прижав колени к груди и закрыв лицо руками, долго молчит.

Надя (*после паузы, смотря на Веру*). Это просто... просто какой-то...

Вера качает головой, давая подруге понять, что разговор продолжать не стоит.

Надя (*после паузы*). И что нам теперь делать?..

В открытую дверцу фургона видно, как Надя сидит на полу машины и прижимает к себе тело Никиты.

У капота Вера с мобильным телефоном.

Вера (*в телефон*). Ваня? Ваня, это Вера. Мы скоро будем.

Вера убирает трубку, выбрасывает бычок и садится в машину.

Фургон уезжает. ◆

МОСКОВСКАЯ ШКОЛА НОВОГО КИНО – ЭТО ШКОЛА ПРИНЦИПИАЛЬНО НОВОГО ФОРМАТА.
ОНА УЧИТ НЕ ТОЛЬКО РЕМЕСЛУ, ОНА УЧИТ «ЗРЕНИЮ».

D=50,0 М V=0,1

D=25,0 Ш Н К V=0,2

D=16,67 М Ш Н К V=0,3

D=12,5 М Ш Н К V=0,4

D=10,0 М Ш Н К V=0,5

D=8,33 Н М Ш Н К V=0,6

D=7,14 М Ш Н К V=0,7

www.newcinemaschool.com

Максим Семёнов

ТАЙНОЕ БРАТСТВО

Их совсем немного. Хотя их и не должно быть очень много. Говорят, что к ним может присоединиться каждый. Не берут только фашистов и сумасшедших. Но проходит время, и ты перестаешь в это верить. Слишком подходят они друг к другу. Слишком много в них чего-то общего, хотя это общее едва уловимо.

Говорят, что они держатся особняком, как члены маленькой секты. Раз в неделю они собираются вместе, чтобы читать друг другу тексты. Тексты не всегда хороши. И пока кто-то читает, остальные придирчиво слушают, иногда делая какие-то записи в блокноте. Чтение окончено. Начинается обсуждение. Таких героев не бывает, таких ситуаций быть не может, действие может продолжаться бесконечно, а финал пережат. Наконец, это просто плохо написано. Непонятно, зачем автор вообще вздумал писать тексты. При всем к нему уважении. Как говорил Чехов: «Пьеса шлепнулась и провалилась с треском. В театре было тяжкое напряжение недоумения и позора. Актеры играли гнусно, глупо. Никогда я не буду ни писать пьес, ни ставить».

Больше всего это напоминает литературный кружок былых времен. Или общество начинающих литературных критиков. Но это сценарная мастерская Олега Дормана. Так она выглядела года четыре назад, когда я заканчивал ее на Высших курсах. Так она выглядит и сейчас.

Этот текст должен рассказать про его мастерскую в Московской школе нового кино. Но тех, кто ожидает каких-то особых откровений, ждет разочарование. Едва ли я смогу описать некие новаторские приемы, каких не бывает в других сценарных мастерских. Кажется, все важное сказал уже Аристотель. Остальное – корректировки.

Да и замечу. Нового кино не существует. Само кино появилось в качестве недоразумения, оно не более чем побочный продукт движущихся фотографий, странное ощущение, внезапно возникшее в тишине зрительного зала. Свободное от необходимости быть искусством, оно является им исключительно благодаря авторскому произволу, напряжению воли режиссера, сценариста или оператора. Для того чтобы кино оставалось кино, оно должно вечно стремиться куда-то вперед.

Двигаясь по спирали истории, кино фактически передает одно и то же послание и делает это схожим набором средств, лишь немного приспосабливая его к меняющемуся языку эпохи (а потому настоящее кино, в отличие от более эфемерного синематографа, не может устареть или умереть). Поэтому любое «новое кино» является вовсе не отменой всего предшествующего кинематографа, но лишь попыткой перевода вечности на язык текущего десятилетия. Немного поменять слова, но сохранить смысл и интонацию. И здесь уже не так важно, идет ли речь о режиссуре, манере съемки или структуре сценария.

Лоренс Стерн полагает, что у каждого человека есть свой конек. Свои коньки есть у каждого мастера. Именно эти коньки и способны отличить одну мастерскую от другой. Свои коньки есть и у Олега. Вся его система (не уверен, что он одобрит такое громкое слово… возможно, лучше было бы сказать «метод»? или, может быть, «интонация»?) держится на нескольких дорогих ему именах.

Чаплин. Феллини. Бергман. Одзу. Клод Соте, Хичкок, Вуди Аллен. Отчасти Чехов. Марсель Пруст. Внезапно (впрочем, так кажется только на первый взгляд) – Спилберг. Иногда Трюффо, Кэмерон и Фридкин. Герман-старший (о советском кино разговора почти нет, поскольку «о родителях не говорят»). И конечно же, Кесьлёвский.

Каждое поколение студентов Олега безропотно проходит сквозь фильмографию Кесьлёвского, просматривая все десять серий «Декалога» с его вечным польским богом (или сыном человеческим), разъезжающим по Варшаве на трамвае; изучая парадоксы «Трех цветов» и «Двойной жизни Вероники», сталкиваясь с постоянным моральным беспокойством 70-х.

Казалось бы, набор случайных имен и произвол мастера. Но каждый из перечисленных принадлежит славной традиции, славному тайному братству, всегда существовавшему и всегда незаметно двигающему искусство. И Кесьлёвский долгое время являлся едва ли не главным представителем этой традиции в кино (сейчас его дело продолжают представители Берлинской школы). Члены этого художественного братства исповедуют всего два основных принципа.

Первый – это милосердие. В целом следуя за правдой, они позволяют себе выдумывать, но их выдумка милосердна, она не обманывает, но дарит надежду. Улыбка Кабирии. Слезы Дзампано. Финальное объятие Антонио Ричи и его сына Бруно. Чаплинский бродяжка, внезапно уходящий с возлюбленной в сторону горизонта. Японский садик камней, в котором устроились Норико и ее отец. Даже если «объективная

Олег Дорман

реальность» требует несчастливого конца, высшая правда искусства просит у автора быть милосердным. И поэтому-то Спилберг не кажется чужеродным в компании с Одзу и Чаплином.

Второй принцип – негромкость интонации. Эта традиция ходит поодаль от столбовых дорог, по которым с блеском громыхают «большие» произведения. Это там, на столбовых дорогах, обитают люди, даже не люди – человечища, совершающие роковые поступки в приступе роковых же страстей. Там взрываются автомобили, в города вторгаются монстры, а гении и миллионеры решают судьбу этого маленького мира в зловещих подземельях. Здесь, на небольшой тропке, встречаются только люди, которых мы хорошо знаем. Мы живем с ними по соседству, работаем с ними в одном здании, сталкиваемся в магазине или встречаемся вечером в пятницу, чтобы выпить по бокалу вина и сыграть в «монополию». Эти люди иногда совершают подвиги, но в жизни их обычно очень мало героического. Киплинг писал в одном рассказе про героев Джейн Остин (еще один почетный член братства): «…От ее персонажей нет толку! Они просто совершенно такие же, как люди, которых встречаешь каждый день».

Несмотря на свою незаметность, традиция эта очень древняя. У ее истоков, как это обычно и бывает со славными традициями, стоят древние греки. Именно им, а точнее, комедиографу Менандру, принадлежит гениальное открытие, повлиявшее на всю последующую мировую драматургию: можно взять некую коллизию, пусть даже и из тех, что периодически разыгрываются на театральных подмостках, и совершить подмену. Вместо обычных для той или иной пьесы героев вывести на сцену настоящих, живых людей. Может быть, звучание

Занятия в Московской школе нового кино

пьесы сперва будет чуть тише (в конце концов настоящие люди не так забавны и трогательны, как заранее придуманные по сотне патентованных рецептов герои-маски), но конечный эффект всегда окажется сильнее. (Следующую большую подмену совершил, кажется, Герман-старший, поместив коллизию еще и в настоящую, не киношную среду, растворив ее в повседневности.)

Славная традиция убеждает, что для создания действительно большой истории не всегда нужны яркие и броские мазки. Достаточно маленькой детали. Одного взгляда или движения. Подобным мастерством безупречно владел Кесьлёвский. Таинственное у него всегда рождается из мелких, казалось бы, повседневных деталей. Достаточно вспомнить любой фрагмент из «Двух жизней Вероники». Или «Случай», картину, построенную на, казалось бы, случайности. От того, успевает или не успевает герой на электричку, зависит все дальнейшее течение его жизни (впрочем, при неизменном финале).

Этому мастерству учит своих студентов Дорман. Пробираясь сквозь эпизоды «Декалога» или медитативные картины Одзу, они усваивают искусство миниатюристов, учатся различать богатство пастельных тонов. Каждое движение, каждое слово героя должно быть многократно взвешено, прежде чем попадет на бумагу.

Но нет, все-таки «система» – слишком громкое слово. Едва ли Олег требует от своих студентов писать о незначительном (о значительном, которое открывается нам через малое). Речь и не идет о работе под кого-то. Под Чаплина, Кесьлёвского, Бергмана или Феллини. Каждый из студентов должен говорить своим голосом и сохранять (искать) свою интонацию. Но именно что говорить.

Достаточно прочесть дипломные работы первых выпускников мастерской в МШНК: Евгении Некрасовой, Лилит Акопян и Дарьи Варденбург. У каждого из этих авторов есть своя неповторимая интонация. Евгения Некрасова, чьи работы испытали сильное влияние русской прозы 10-х и 20-х годов XX века, выводит из небытия сологубовскую и ремизовскую нечисть, помещая ее в беспросветный мир зимних микрорайонов. Лилит Акопян создала поразительную (и достоверную) историю про бывшего палача, живущего где-то на Ближнем Востоке. Наконец, сценарий Дарьи Варденбург, быть может, самый телевизионный из трех, все-таки рассказывает нечто очень человеческое. Все три работы невероятно убедительны и, что главное, невероятно кинематографичны. Каждая по-своему. Но при всем различии авторских голосов в каждой из них заметна особая, какая-то очень характерная, негромкая интонация.

Не все студенты остаются в сценарном ремесле. Кто-то уходит в прозу, в поэзию, в критику. Уходят в кино, но в режиссуру, снимают игровые или документальные картины. Уходят в театр, как драматург Юлия Тупикина. Среди перечисленных выпускников МШНК, у Евгении Некрасовой очень чувствуется дар писателя (и не менее сильный дар драматурга), а Дарья Варденбург – превосходный прозаик.

Казалось бы, уйти из профессии – это поражение. Но обрести себя – это всегда счастье. Помочь ученику осознать, что он действительно хочет делать, это ведь тоже особый дар, который отличает настоящего мастера.

Как я и обещал, рассказа про новую драматургию не получилось. Основы системы (опять это слово) набросаны слишком схематично и со стороны. Сценарии не пересказаны, проблемы студентов не отражены, и даже сам мастер остался неуловимым. Но если и есть что-то, что объединяет нескольких человек, каждую неделю читающих друг другу тексты, так это сопричастность к славному тайному братству. Братству тех, кто пытается рассказать людям что-то на человеческом языке. ◆

Лилит Акопян

ЧЕЛОВЕК БЕЗ ОБУВИ

Лилит Акопян – сценарист. В 1999 году окончила Российский медицинский университет имени Пирогова, в 2001-м Московскую медицинскую академию имени Сеченова. Выпускница Московской школы нового кино (2015, сценарная мастерская Олега Дормана). Соавтор фильмов «Софи» (2014, режиссер Ж.Карабалаева), «Школьный стрелок» (2015, режиссеры Е.Шатрова, В.Шатров). Автор сценариев «Один день», «Нужный кадр» (совместно с Т.Агавеляном), «Сон-Я» (2015, режиссер А.Радченко, Россия – Литва, в производстве).

Фарух Махмади, ему сорок пять лет, в костюме едет за рулем подержанной иномарки параллельно железнодорожным путям.

Негромко работает радио. Раздается сигнал поезда. Махмади смотрит в зеркало заднего вида, затем оборачивается и замечает поравнявшийся с его машиной поезд. Некоторое время машина и поезд едут рядом.

Махмади снова оборачивается в сторону поезда, поддает газу. Поезд ускоряет ход, с пронзительным ревом обогнав автомобиль.

Машина огибает извилистую дорогу и останавливается перед шлагбаумом. Последний вагон проносится мимо. Махмади провожает его взглядом.

Моргающий «красный» светофора меняется на «зеленый». Медленно поднимается шлагбаум.

Махмади еще долго смотрит вдаль через лобовое стекло.

Тюрьма. Помещение для допросов. Человек в форме сотрудника тюрьмы сидит на стуле посреди комнаты на фоне некогда белой стены. Слышен звук работающего вентилятора.

Первый человек. Мне показалось, что он совсем не дышит. Я жутко растерялся… Вбежал мой напарник, и мы стащили его вниз.

На том же стуле сидит второй человек.

Второй человек. Я заступил на дежурство в четыре. Через час позвонил начальник блока. Он сказал, что перевода не будет.

На том же стуле сидит старик.

Старик. В шесть я еще был в хозблоке. На сортировку товара ушло часа два… Все случилось очень быстро… как будто глухой хлопок…

Первый человек. Огонь охватил почти два этажа, когда подъехали пожарные. Если бы горело снизу, мы бы не вытащили старика…

Напарник. Дым стоял везде. Я услышал какой-то звук… Он, видимо, дергался… ключи держал в руках…

Второй человек. По графику его должны были перевести в блок «С». Но он загремел в карцер… Мы готовились к приходу господина Махмади.

Махмади в костюме и с дипломатом в руке ритмичным шагом идет по длинному узкому тюремному коридору. Сворачивает за угол и поднимается по винтовой лестнице. Проходит через низкую каменную арку и останавливается напротив металлической решетчатой двери.

Стражник встает из-за стола, перебирает в руках связку ключей. Находит нужный и открывает металлическую дверь.

Махмади безмолвно проходит вперед. Идет мимо тюремных камер. Раздается звук закрывающейся металлической двери сзади.

Махмади замедляет шаг возле одной из камер. Дверь открыта настежь.

Двое сотрудников в белых комбинезонах и респираторах опрыскивают камеру по всему периметру из дезинфекционного шланга.

Махмади проходит дальше по коридору и снова сворачивает за угол. Люди в белом не прекращают работу.

Та же комната. Те же некогда белые стены.

На том же стуле сидит второй человек.

Второй человек. Блок «С» всегда работает в усиленном режиме. Если бы не мораторий, мы видели бы его гораздо чаще.

Махмади. За два дня до исполнения приговора я прихожу к заключенному. На этот раз мне позвонили раньше…

Напарник. В штраф-изоляторе никого не было. Я лично проверял. После прошлогоднего пожара помещение изолятора перевели в соседний корпус. А там остался хозблок.

Махмади. Я читал его дело. Шансов на отмену казни почти не было… Неожиданно, но… За столько лет это второй случай в моей практике.

Старик. Я здесь двадцать два года. Еще пять лет в колонии работал. Раньше бы не согласился на перевод, тем более в пищеблок. Но теперь… Мне до пенсии месяц осталось…

Махмади. В прошлый раз родственники заключенного с трудом добились выкупа. Это была молодая женщина. Ее муж неоднократно подавал ходатайство в Верховный суд.

Напарник. У меня семья, дети… Я доволен своей работой. Перевод в другой регион меня никак не устроит.

Махмади. Я был снят с исполнения приговора за шесть часов до казни. Ей дали четыре года. Возможно, она уже на свободе…

За столом в кресле сидит крупный плотный мужчина – начальник тюрьмы. Он разворачивает настольный вентилятор на себя, подняв голову вверх. Рядом стоят двое полицейских. Они о чем-то перешептываются, звук вентилятора не позволяет расслышать их разговор. Один из них собирает в папку исписанные листы бумаги, другой просматривает на видеокамере последнюю запись Махмади.

Махмади. Я был снят с исполнения приговора за шесть часов до казни. Ей…

Полицейский выключает видеокамеру.

Начальник тюрьмы встает из-за стола и проходит к окну.

Раздается звук хлопнувшей двери.

Начальник тюрьмы закуривает.

Начальник тюрьмы. Твоя должность упразднена. Попробуй подать прошение в другой регион.

Махмади все еще сидит на стуле посреди комнаты.

Начальник тюрьмы (*за кадром*). Я напишу хорошую характеристику.

Махмади встает с места.

Махмади. Сколько лет ему дали?

Начальник тушит недокуренную сигарету. За окнами раздается звук полицейской сирены.

Начальник тюрьмы. Пожизненно.

Махмади направляется к выходу.

Начальник тюрьмы (*за кадром*). Фарух?!

Тот оборачивается.

Начальник тюрьмы. Заживешь, наконец, нормальной жизнью.

Махмади выдавливает улыбку, тянется к дверной ручке.

Начальник тюрьмы (*за кадром*). Фарух?!

Махмади снова оборачивается.

Начальник тюрьмы. Я даже немного завидую тебе…

Раздается звук хлопнувшей двери.

Начальник тюрьмы смотрит в окно.

Люди в белых комбинезонах с опрыскивателями в руках усаживаются в машину. Она трогается с места, медленно едет по территории тюрьмы и затем скрывается за воротами.

Сотрудник в форме копошится в каких-то бумагах за столом.

За стеклянной ширмой в крохотной приемной ожидают своей очереди женщины и мужчины: кто-то пристроился на деревянной

скамейке вдоль стены, кто-то стоит, облокотившись на металлические решетки.

Возле окошка ожидает женщина в белом шелковом платке. На ее некогда красивом лице виднеется шрам во всю щеку.

Махмади с дипломатом в руке проходит мимо сотрудника и останавливается напротив металлической решетчатой двери. Замечает женщину со шрамом.

Женщина (*в окошко*). Я уже третий раз прихожу…

Сотрудник протягивает ей листок в окошко.

Сотрудник. Свидание отменили. Заключенный отказался.

Рука сотрудника стягивает с крючка над столом связку ключей. Махмади не отрывает взгляда от женщины. Сотрудник с ключами идет в сторону Махмади. Женщина следует за сотрудником вдоль стеклянной ширмы.

Женщина. Я хочу видеть начальника тюрьмы.

Сотрудник открывает ключом металлическую дверь.

Сотрудник. Его сейчас нет.

Женщина ловит на себе взгляд Махмади.

Тот уверенно проходит к выходу.

Слышен звук закрывающейся двери сзади.

На остановке немноголюдно. У обочины тарахтит автобус.

Махмади пристраивает дипломат в багажник, закуривает. Замечает, как из ворот тюрьмы выбегает женщина со шрамом.

Автобус медленно трогается с места.

Женщина бежит быстрее. Автобус притормаживает, впустив ее внутрь, и уверенно выезжает на дорогу.

Крышка багажника оседает под тяжестью рук Махмади.

Дом Махмади. На кухне негромко работает телевизор. Слышен звук струящейся воды в кране. За столом сидит девочка лет пяти. В одной руке у нее кусок хлеба, пальцем другой руки она неуверенно касается пенки на молоке в стакане. Видимо, горячо – она отводит палец, снова пытается убрать пенку.

Рядом в пол-оборота за столом сидит мальчик лет восьми – Салим. За спиной у него висит рюкзак, стакан напротив уже пустой. Салим ритмично стучит ногой по стулу.

У раковины спиной к детям стоит Махмади. Девочка вновь подводит палец к стакану. Салим продолжает стучать ногой по стулу.

Махмади. Прекрати!

Девочка отдергивает руку. Салим замирает. Оба оборачиваются на отца. Он подходит к столу, уверенно стягивает пальцем пенку с молока и облизывает его. Девочка отводит взгляд.

Салим. Опять опоздаем.

Раздается звук хлопнувшей двери.

Махмади вытирает ладонью капли молока на подбородке.

В проеме кухонной двери появляется няня, женщина лет тридцати.

Махмади. Мы договаривались на семь!

Салим встает с места и выходит из кухни.

Няня. Это больше не повторится.

Махмади выходит вслед за сыном.

Девочка отодвигает стакан с молоком.

Махмади за рулем. Следит за дорогой, пытается объехать пробку.

Негромко работает радио.

На переднем пассажирском сиденье сидит Салим, смотрит в окно и нервно барабанит пальцами по рюкзаку на коленях. Махмади смотрит на сына, хочет что-то сказать, но передумывает. Снова переводит взгляд на дорогу. Едут молча. Но отец нарушает затишье.

Махмади. Комната площадью двадцать пять квадратных метров. Каков периметр всего помещения, если таких комнат три?

Салим. Сам придумал?

Махмади. У тебя в учебнике было.

Салим отворачивается к окну, дав понять, что ответа не последует. Махмади поддает газу и объезжает машину справа.

Махмади. Ну тогда… сколько метров веревки понадобится, чтобы обвязать дерево толщиной в полметра трижды?

Салим оборачивается на отца.

Салим. Глупая задача…

Машина сворачивает на перекрестке.

Махмади. Почему глупая?

Салим переводит взгляд в окно.

Салим. Мы точно опоздаем.

Машина проезжает еще пару метров и останавливается напротив ворот школы. Салим открывает дверь.

Махмади. Салим?!

Мальчик выпрыгивает из машины, хлопнув дверью. Махмади смотрит через пассажирское окно, пока сын не скроется за воротами школы.

Махмади сидит в кафе за столиком у окна с телефоном в руке, делает какие-то пометки фломастером в газете. С улицы доносятся крики, ругань. Он оборачивается в сторону звуков.

Махмади (*в трубку*). Я звонил вам вчера…

За окном мальчик лет двенадцати бежит изо всех сил, рассекая оживленную толпу на улице. Следом бегут двое мужчин (один из них тучный). Махмади не отрывает взгляда.

Махмади (*в трубку*). Могу я с ним поговорить?

Мальчик перепрыгивает через бордюр и, оступившись, падает на землю. Посетители вываливаются из кафе.

Махмади *(в трубку)*. Нет, не стоит…

Махмади выбегает на улицу.

Мужчина набрасывается на мальчика сверху, скручивает ему руки сзади и резко поднимает с колен. Тучный мужик подходит к мальчику вплотную и плюет ему в лицо. Возмущенная толпа не умолкает. Махмади возвращается в кафе.

Махмади подходит к своему столику и замечает опрокинутую чашку и разлитый кофе на газете. Он оглядывается по сторонам, затем переводит взгляд в окно. Мужчины уводят мальчика под крики толпы.

В зале супермаркета немноголюдно, работает один кассовый аппарат.

Махмади стоит неподвижно, наклонившись набок. К чему-то прислушивается, смотрит в одну точку.

Мужская рука скидывает в тележку на ходу пару упаковок печений, хлеб, пачку риса…

Махмади поднимается на носки, пытается достать пакет с молоком… Мимо него сзади незаметно мелькает чья-то тень. Махмади оборачивается. Провожает «пустоту» взглядом. Остается стоять с тележкой в конце ряда, высматривает кого-то – ряд пустой.

Колесико тележки Махмади застревает в сколотой плитке пола. Он прикладывает усилие и толкает вперед. Тележка уверенно проезжает дальше. Махмади поднимает голову, услышав знакомый голос женщины со шрамом. Она стоит на кассе. За ней еще двое покупателей с полными тележками. Кассирша пропускает товар через аппарат. Слышно характерное пиканье.

Женщина. Это всё.

Махмади приближается к кассе.

Женщина расплачивается и направляется к выходу с пакетом в руке.

Махмади оставляет свою тележку с продуктами и выбегает за ней.

Махмади идет за женщиной со шрамом, соблюдая дистанцию. Она проходит пару кварталов, заворачивает за угол. Махмади останавливается на углу. Женщина проходит во двор небольших обветшалых частных домов. Заходит в первый. Махмади еще некоторое время мнется на месте, осматривается.

На первом этаже дома открываются окна, выпустив на волю прозрачную тюль.

Няня с девочкой идут по оживленной улице. Девочка одной рукой держится за длинное платье няни, в другой руке у нее кусок хлеба. Они проходят мимо магазинов, торговых лавок и останавливаются напротив табачной. Няня достает из тряпичной сумки несколько связок табачных листьев и протягивает продавцу. Возле урны заискивающе семенит собака.

Девочка жмется к няне. Собака принюхивается и утыкается своей лохматой лбиной в ноги девочки. Девочка бросает кусок хлеба псу.

Продавец пересчитывает связки с табачными листьями и дает няне пару денежных купюр. Она убирает деньги в сумку, берет девочку за руку и проходит дальше по улице. Следом покорно волочится собака.

Они останавливаются на светофоре. Загорается зеленый пешеходный. Няня с девочкой подаются вперед, слившись с потоком людей. Пикает моргающий зеленый. Сзади раздается резкий звук тормозящей машины. Девочка оборачивается. Машина с пробуксовкой срывается с места. Собака немного медлит, а затем уверенно пробегает по пешеходному переходу.

Пронзительно звенит школьный звонок. Махмади стоит у окна. Из классов в коридор выбегают школьники. Они стремительно проносятся мимо. Махмади пристально всматривается в детей. Наконец коридор пустеет.

Из класса выходит учитель с папкой в руках. Следом идет Салим.

Учитель. Я бы не стал вызывать вас в школу, господин…

Махмади. Мне не сложно…

Учитель. Поймите меня правильно… Дети большую часть времени проводят дома, но в школе они раскрываются…

Махмади. Не понимаю…

По коридору проходят старшеклассники, другие учителя.

Учитель проводит рукой по волосам мальчика.

Учитель (*Салиму*). Погуляй во дворе.

Ребенок смотрит на отца, тот одобрительно кивает. Мальчик покорно уходит.

Учитель достает из папки лист бумаги с рисунком и протягивает Махмади. Тот всматривается в лист, на котором черным фломастером нарисован чертик.

Учитель. Дети должны были нарисовать несуществующее животное. Рисунок Салима смутил психолога.

Махмади снова всматривается в рисунок.

Махмади. Не понимаю…

Учитель забирает рисунок и кладет его в папку.

Учитель. Дети часто пытаются достучаться до нас… Но мы будто бы их не слышим…

Махмади меняется в лице.

Махмади. Говорите яснее.

Учитель. Если вы не против, психолог проведет несколько занятий с Салимом.

Махмади. Глупость какая.

Учитель. Не отказывайтесь сразу.

Махмади. Не знаю, я должен подумать…

Раздается школьный звонок. Махмади направляется к выходу. Учитель подходит к окну.

На площадке мальчишки гоняют мяч. Махмади быстрым шагом проходит мимо них. Он жестом подзывает сына. Тот хватает свой рюкзак и следует за отцом.

На остановке припаркована машина Махмади. Мальчик садится сзади. Махмади оборачивается в сторону школы. Учитель отходит от окна.

Машина Махмади припаркована у ворот колонии. Негромко работает радио. Льет проливной дождь. Заклеенные скотчем щетки слизывают воду на лобовом стекле. Махмади выпускает сигаретный дым в окно.

Ворота колонии открываются со скрипом, выпустив на волю джип. Махмади избавляется от сигареты. Выходит из машины.

Рука Махмади барабанит по стеклу джипа с требованием притормозить. Машина останавливается. Лысая голова зависает в окошке заднего пассажирского места, тянется вперед своей короткой шеей, дабы разглядеть стучащего.

Махмади. Это я звонил…

Лысый. Махмади?..

Махмади выдавливает улыбку.

Лысый. …ничего пока предложить не могу… Набери через месяц…

Махмади неуверенно кивает. Лысый откидывается назад. Джип срывается с места. Махмади приподнимает ворот пиджака.

Кухня в доме Махмади. Мужские руки протягивают сложенные пополам купюры. Женские руки пересчитывают их.

Няня недоуменно смотрит на Махмади.

Дети сидят за столом. Они увлечены уроками.

Няня. Мы договаривались о прибавке.

Махмади. Мы договаривались без опозданий.

Няня. Вы обещали!

Махмади. Не сейчас.

Махмади садится за стол, теребит в руках мобильный телефон. Набирает номер.

Няня. А когда?

Махмади. Я не знаю…

Встает с места, подходит к окну с мобильным у уха. Няня бросает злобный взгляд на стоящего к ней спиной Махмади, резко разворачивается и выходит из кухни.

Слышен звук хлопнувшей двери. Махмади убирает мобильный в карман. Салим смотрит на отца.

На переднем пассажирском сиденье сидит Салим, уставившись в окно. Барабанит пальцами по рюкзаку. Негромко работает радио.

Махмади. Твоя очередь.

Салим. Я не хочу…

Махмади. Что значит «не хочу»?

Машина подъезжает к перекрестку. Загорается красный свет светофора. Салим продолжает смотреть в окно.

Салим. Не хочу и всё.

Махмади замечает женщину в белом платке и солнцезащитных очках на противоположной стороне дороги. Не упускает ее из виду.

Машина стоит на светофоре с моргающей зеленой стрелкой вправо.

Махмади. Выходи из машины.

Сын не реагирует.

Махмади. Выходи, я сказал!

Тот недоуменно смотрит на отца, выходит из машины, захватив рюкзак. Сильно хлопает дверцей. Добегает до тротуара. Машина с пробуксовкой трогается с места. Едет прямо. В зеркале заднего вида Махмади ловит взглядом стоящего на тротуаре сына.

Сзади сигналят. Махмади переводит взгляд на сигналящую машину. Перестраивается в крайний правый ряд. Сбрасывает скорость. Машина проезжает слева, просигналив вновь.

Через лобовое стекло он выискивает кого-то взглядом в толпе пешеходов. Наконец замечает женщину в белом платке.

Машина медленно едет за ней вдоль тротуара. На мгновение Махмади вновь теряет женщину из виду, снова замечает. Довольный, едет следом. Она подходит к зданию суда, где толпится народ. Машина притормаживает у здания. Женщина теряется среди людей и затем проходит в здание суда. Махмади выходит из машины, проходит сквозь толпу и забегает внутрь.

Махмади идет по длинному узкому коридору с множеством дверей. Какие-то двери открыты настежь. Он заглядывает в одну из комнат, всматривается в людей. Идет дальше по коридору. Заглядывает в следующую комнату, осматривается, остается стоять в проеме двери.

За столом судья просматривает бумаги.

Напротив него на стуле устроился тучный мужик – тот, который плюнул в лицо мальчику у кафе.

У стены на мягком диване сидят две похожие друг на друга женщины – восьмидесятилетняя старуха и ее сорокапятилетняя дочь.

Тучный мужик. В этой семье моя мать никому не нужна. Ее муж даже своих детей прокормить не может.

Дочь. А твоя жена прямо обожает ее, да?!

Старушка отрешенно смотрит по сторонам, погруженная в собственные мысли, будто бы речь идет вовсе не о ней.

Тучный мужик. Им нужен дом, вот и вспомнили о ней.

Дочь. А где вы были, когда она месяцами с постели не вставала?

Тучный мужик. Замолчи уже!

Судья. С кем из своих детей вы хотели бы жить, госпожа?

Старушка не реагирует.

Дочь. Кого вы спрашиваете?!

Махмади стоит в дверном проеме очередной комнаты.

За столом судья просматривает бумаги.

Напротив него стоит женщина лет двадцати пяти.

Женщина. Неужели ничего нельзя исправить?

Судья. Таковым было решение вашего мужа.

Женщина. И что мне теперь делать?

Судья. Жить.

Махмади в коридоре, прислонившись к стене, безнадежно провожает взглядом людей, проходящих мимо него. Из дальней комнаты выходит женщина в белом шелковом платке, солнцезащитных очках и идет навстречу Махмади. Отпрянув от стены, он преграждает ей путь. От неожиданности женщина останавливается, снимает очки.

Ее лицо идеально… Махмади смущенно отходит в сторону. Женщина ускоряет шаг. Он еще долго смотрит ей вслед.

Табачная плантация. Тарахтит трактор с прицепом. К нему подходит бригадир, бросает на прицеп связанные в узел из мешковины высушенные табачные листья. Садится за руль и трогается с места.

Под навесом напротив табачных рядов сидят женщины в платках и нанизывают на тонкие проволочные прутья зеленые листья табака. Няня с девочкой подходят к навесу. Няня что-то спрашивает у работниц, одна из них указывает рукой в сторону. Няня оставляет девочку под навесом и идет в сторону трактора.

Няня (*кричит*). Аббас! Аббас!

Девочка оглядывается по сторонам. Женщины погружены в работу.

Девочка идет вдоль рядов с парой табачных листьев в руках. Она периодически останавливается в просвете рядов и смотрит вдаль. Согнутые в спинах люди, словно муравьи, ползут меж кустов табака, срывая листья и убирая их в тряпичные сумки.

Девочка проходит дальше.

В просвете табачного ряда женский силуэт. Женщина выпрямляется, поправляет платок на голове и падает навзничь.

Девочка долго стоит на месте. Потом медленно идет в сторону упавшей. Останавливается рядом и смотрит на нее. Женщина лежит на земле с закрытыми глазами, на ее лице шрам во всю щеку.

Девочка. Ты спишь?

Женщина не реагирует.

Девочка. Ты что, уснула?

Не получив ответа, девочка ложится рядом с женщиной на землю и прикрывает глаза ладонями от ярких лучей солнца. Раздвигает ладони, жмурится. Снова закрывает глаза ладонями, опять раздвигает их и жмурится. Вновь прикрывает глаза. Убрав ладони в очередной раз – не жмурится.

Над ней стоит бригадир, прикрыв ее от солнечных лучей.

Бригадир. Чего разлеглись здесь?

Девочка молчит. Бригадир слегка касается ногой женщины. Та не реагирует. Он опускается на колени и бьет ее по щеке.

Бригадир. Эй, слышишь меня?

Бригадир тормошит женщину за плечи, но та по-прежнему не реагирует. Девочка резко встает с места и бежит по просвету.

Бригадир (*за кадром*). Принеси воды!

Девочка останавливается на крик и снова бежит по просвету. Добегает до навеса. Женщины погружены в работу.

Руки бригадира укладывают женщину со шрамом на мешковину. Работницы галдят, обступают ее вокруг, кто-то несет кружку с водой, обливает лицо. Бригадир отходит в сторону, закуривает.

К навесу быстрым шагом идет няня с тряпичной сумкой на плече, набитой табачными листьями. Бригадир тушит сигарету ногой, отводит няню в сторону.

Бригадир. Ты зачем сюда ребенка притащила?

Няня. Что мне было делать? Товар нужен с утра…

Работницы верещат от радости. Бригадир возвращается к ним. Женщина со шрамом приоткрывает глаза. Неловко поправляет платок, прикрывая щеку. Бригадир стоит над ней.

Бригадир. Откуда ты?

Женщина молчит.

Бригадир. Что, первый день?

Она не отвечает.

Бригадир. Тебя может кто-нибудь забрать?

Женщина отводит взгляд.

Бригадир. Работать сможешь?

Женщина молчит.

Бригадир. Послушай, или ты работаешь, или проваливай отсюда.

Бригадир разворачивается и уходит в сторону тарахтящего трактора. Работницы возвращаются к табачным листьям. Женщина со шрамом остается сидеть под навесом.

Няня берет за руку девочку и идет вслед за бригадиром.

Махмади идет по территории стекольной фабрики.

Кто-то везет на платформенной тележке гору плотных листов стекла.

В зале рабочие наклеивают этикетки на картонные коробки, проплывающие на мягкой ленте. Слышны звуки работы стеклорезов. Махмади проходит дальше.

Звуки усиливаются. Махмади останавливается около одного из рабочих, режущих стекло. Тот приподнимает на лоб пластиковые очки, подается в сторону Махмади. Гул в помещении не позволяет расслышать их разговор. Рабочий пожимает плечами и жестом указывает в конец зала.

Махмади замечает в углу помещения небольшой кабинет. Его широкие окна в пол позволяют наблюдать за работой в зале.

Рабочий с пустой тележкой проезжает мимо.

Махмади сидит на стуле и смотрит в зеркало, висящее на двери шкафа. Дверь в кабинет приоткрыта. Слышны мужские голоса.

Директор фабрики и мужчина сидят за столом и едят.

Махмади не отрывает взгляда от себя в зеркале.

Мужчина. Она звонила раз десять. А когда приехал – не открыла мне дверь…

Директор ухмыляется.

Мужчина. Чего ты лыбишься? Смешно тебе, да?

Директор вытирает ладонью рот, отодвигает тарелку.

Мужчина. Я вошел… Просто вышиб дверь ногой.

Директор. Она не оставит его.

Махмади оборачивается в сторону приоткрытой двери.

Мужчина. Да мне плевать!.. Правда плевать… (*Подавшись вперед, почти вплотную к директору.*) Знаешь, какая у нее задница? Не-е, ты не знаешь, какая у нее задница! (*Откидывается обратно на спинку стула.*) Он поставил вторую дверь… Думает, ограбить пытались…

В его кармане звонит мобильный.

Махмади резко встает с места и проходит в кабинет.

По ухабистой дороге под палящими лучами солнца идет женщина со шрамом. Останавливается, голосует. Редкие машины проезжают мимо. Она идет все дальше и дальше, останавливается, снова идет и идет… Ее силуэт почти теряется из виду.

На дорогу выезжает автобус. Сравнявшись с женщиной, останавливается, впускает ее внутрь.

Директор стекольной фабрики стоит у огромного окна в своем кабинете и наблюдает за работой в зале.

Рабочий везет на платформенной тележке очередную гору плотных листов стекла. Мужчина идет следом с телефоном у уха.

Директор. Сколько лет там работал?

Махмади (*за кадром*). Много.

Директор оборачивается.

Директор. Почему сюда?

Махмади. Меня устроит любая работа.

На столе звонит мобильный. Махмади смотрит на телефон. Директор не реагирует. Телефон еще какое-то время поет песню и наконец замолкает.

Директор. …даже если бы у меня было место, я бы тебя не взял…

Снова звонит мобильный. Махмади смотрит на директора. Тот опять не берет трубку. Звонок не умолкает. Махмади чего-то ждет, мнется на месте, хочет что-то сказать, но передумывает. Телефон все

еще звонит. Махмади выходит из кабинета. Директор подходит к столу. Мобильный замолкает. Он берет трубку – на экране высвечивается информация: одиннадцать непринятых вызовов от одного абонента.

Махмади за рулем, следит за дорогой. Негромко работает радио.

На переднем пассажирском сиденье сидит попутчик. Едут молча. Машина сворачивает с главной дороги. Попутчик изучающе смотрит на Махмади. Останавливаются на светофоре.

Попутчик. Каждый день работаешь?

Загорается зеленый, машина срывается с места.

Махмади усиливает звук радио, дав понять пассажиру, что ответа не последует.

Попутчик. Останови у входа. Вещи заберу.

Машина перестраивается вправо и останавливается за автобусами напротив входа в автовокзал. Попутчик выходит из машины. Махмади смотрит ему вслед, тот сливается с потоком людей и заходит в здание.

Сзади останавливается автобус. Его водитель, выпустив пассажиров с вещами, сигналит. Махмади включает «аварийку». Водитель автобуса сигналит вновь. Махмади выходит из машины. Жестом показывает водителю автобуса: мол, пять минут.

Водитель автобуса закуривает. Махмади тянется в карман пиджака, достает пачку сигарет – она пустая. Он оглядывается по сторонам, идет по оживленной площади в сторону ларька. В очереди два покупателя. Махмади дожидается своей, периодически оглядываясь на двери автовокзала и в сторону припаркованной машины.

Махмади курит возле машины. Впереди стоящий автобус выезжает на дорогу. Водитель сзади мигает дальним светом.

Махмади выбрасывает сигарету и садится в машину. Проезжает вперед с включенной «аварийкой».

Негромко работает радио. Махмади всматривается через лобовое стекло в постепенно рассасывающуюся толпу на площади. Снова закуривает. Замечает в зеркале заднего вида, как автобус сзади выезжает на дорогу, слившись с потоком машин. Махмади еще раз бросает взгляд на двери автовокзала и трогается с места.

Струя воды из крана обливает детские ручки, пытающиеся поймать на дне раковины кусок мыла. Негромко работает телевизор. Девочка тщательно намыливает руки, протягивает ладони под струю воды. Воронка жадно засасывает пенную воду. Руки снова вылавливают мыло.

Стол накрыт на троих. Салим бездумно переключает телеканалы.

Махмади выкладывает яичницу из сковородки на тарелки.

В проеме кухонной двери стоит няня.

Няня. Вы не можете так поступить.

Махмади. Это уже не в первый раз.

Няня. Ничего ведь не случилось.

Махмади бросает сковороду на стол. Салим откладывает пульт. Шум струящейся воды замолкает.

Махмади. Ее руки пахнут табаком!

Няня. Это больше не повторится, я обещаю.

Девочка садится за стол.

Махмади. Оставь, пожалуйста, ключи от дома.

Няня. Что я скажу брату?

Махмади. Я не знаю.

Няня. Заплатите мне за сегодняшний день.

Махмади. Оставь ключи.

Няня зло смотрит на Махмади. Он садится за стол. Няня расстегивает молнию сумки и нервно перебирает ее содержимое. Наконец достает ключи.

Няня. Я отработала. Вы должны мне заплатить.

Махмади ест. Дети сидят в ожидании. Няня еще пару секунд мнется на месте и, бросив ключи на тумбу возле двери, выходит из кухни. Махмади делает звук телевизора громче. Едят молча.

Раздается звонок в дверь. Махмади не реагирует. Снова звонят. Дети оборачиваются. Махмади встает с места.

Махмади придерживает рукой приоткрытую дверь. На пороге стоит красивая женщина лет тридцати пяти – жена Махмади.

Махмади. Зачем пришла?

Жена. Я к детям.

Она пытается пройти, но Махмади не убирает руку от двери. Жена отступает назад.

Махмади. Сегодня среда.

Жена. Я не могла вчера.

Махмади. Значит, придешь в субботу.

Жена. Мы договаривались. Ты обещал, что я могу видеть детей, когда захочу.

Голос выдает ее неуверенность, но она пытается держать себя в руках.

Жена. Пожалуйста, дай мне пройти…

Махмади спокойно смотрит на жену, затем переводит взгляд на припаркованную у дороги машину. Возле нее курит мужчина средних лет. Он снова смотрит на жену. Она нерешительно подается вперед.

Махмади закрывает дверь перед ее носом, еще некоторое время стоит на месте. Слышны легкие шаги за дверью.

Махмади подходит к окну.

Мужчина открывает переднюю пассажирскую дверь и помогает женщине сесть в машину. Она оборачивается в сторону дома. Махмади отходит от окна.

Биржа труда. Возле деревянной стойки у каждого приемного окошка стоят посетители, последний в ряду – Махмади.

Слышны звуки работы ксероксов и другой печатной техники. Девочка сидит на корточках возле ног отца.

Сотрудница просматривает документы, то и дело бросая взгляд на Махмади.

Сотрудница. Копию свидетельства о рождении.

Махмади роется в бумагах. Девочка встает с места и подходит к приоткрытому окну.

Во дворе на качелях раскачивается мальчик (тот, кому плюнул в лицо тучный мужик у кафе), стоя ногами на деревянном сиденье.

Сотрудница (*за кадром*). На характеристике отсутствует печать учреждения.

Махмади (*за кадром*). Там есть подпись начальника тюрьмы.

Девочка отрывает окно настежь и оборачивается в сторону отца, хочет что-то сказать, но передумывает.

Сотрудница. Этого недостаточно.

Девочка снова смотрит в окно.

Мальчик сильно раскачивается, уже сидя на качелях, оборачивается в ее сторону и расплывается в улыбке. Девочка отворачивается.

Сотрудница. Сверьте ваши контактные данные, чтобы мы могли с вами связаться. В случае смены адреса проживания – заблаговременно проинформируйте нас.

Махмади. Долго ждать?

Сотрудница пожимает плечами.

Рука Махмади касается плеча девочки. Она снова смотрит в окно.

Раскачиваются пустые качели.

Махмади с девочкой сидят под зонтиком за столом в открытом кафе. Он вычеркивает черным фломастером некоторые обведенные заметки. Набирает комбинацию цифр на мобильном. Девочка ест шаурму. Напротив нее стакан с молоком и пустое блюдце. За соседним столиком мужчины потягивают чай. Меж столов проходит официант. Мобильный телефон издает последние гудки и замолкает. Экран гаснет.

Махмади (*официанту*). От вас можно позвонить?

Официант. При входе налево.

Махмади встает с места, опершись руками о край стола.

Штанга зонтика покачивается не то от движения Махмади, не то от ветра. Он проходит в кафе с газетой в руке. Девочка провожает его взглядом. Выливает молоко в большой цветочный горшок рядом со столиком, ставит стакан возле блюдца. Оглядывается по сторонам. Раздается звук соприкосновения стакана с блюдцем. Девочка смотрит на дрожащий стол.

Блюдце медленно отъезжает, стакан следует за ним. Вновь раздается звук дребезжания посуды. Девочка оборачивается в сторону дверей кафе. Пусто. Она ставит пустой стакан дальше от блюдца. Оно отъезжает вновь. Девочка пальцем подталкивает стакан в сторону блюдца. Дребезжание повторяется. Девочка улыбается.

Из кафе выходит Махмади.

Мужчины за соседним столиком расплачиваются с официантом.

Некоторые припаркованные на дороге машины просыпаются в привычном вое сигнализации.

Махмади скидывает на стол пару монет, берет девочку на руки и быстрым шагом идет в сторону припаркованных машин.

На фоне белой плитки в бассейне в ряд выстроены мальчики одного возраста. Салим с опозданием пристраивается к ним. По обе стороны от трамплина восседает судейская коллегия из нескольких человек.

Раздается свисток. Первая пара мальчиков проходит к трамплину. Принимают исходную позицию.

Махмади с девочкой наблюдают за прыжками в воду с трибуны вместе с другими зрителями.

Тренерский свисток не заставляет себя ждать. Мальчики прыгают в воду.

Сын периодически смотрит на отца, тот ловит его взгляд, одобрительно кивает. Трибуна аплодирует.

Звонит мобильный. Махмади всматривается в экран. Переводит взгляд на сына. Тот еще в ряду. Решается.

Махмади. Да…

Мальчики выныривают из воды на другом конце бассейна. Следующая пара направляется к трамплину.

Махмади. Нет, пока ничего…

Он встает с места, прикрыв свободной рукой ухо, быстрым шагом идет к выходу. Оборачивается на воду. Свисток издает громкий звук. Следующая пара мальчиков прыгает в воду. Махмади проходит через стеклянные двери в предбанник.

Махмади. Мои соболезнования…

Слышны скупые рукоплескания.

Через стеклянные двери в бассейн с опозданием вбегает мужчина.

Салим и мальчик прыгают с трамплина.

Махмади отходит от дверей в сторону.

Махмади. Не знаю, я должен подумать…

Возвращается, толкает плечом дверь и входит в зал.

Салим выныривает из воды под аплодисменты. Махмади виновато смотрит на сына.

Махмади за рулем. Всматривается в дорогу. Негромко работает радио.

На заднем пассажирском сиденье лежит девочка – голова ее на коленях брата. Она спит. Салим смотрит в окно. По всему видно, что он еще обижен.

Машина сворачивает в переулок. Салим смотрит на отца, хочет что-то сказать, но передумывает. Снова переводит взгляд в окно.

Во дворе частных обветшалых домов столпилось человек пятнадцать мужчин. Они расталкивают друг друга, будто пытаются

что-то разглядеть. Кто-то подпрыгивает на месте, опираясь на впереди стоящего.

Машина притормаживает, не доезжая до них пару метров.

Лопата трижды возвышается над головами мужчин, разнося эхом три громких звука удара о землю.

Слышны голоса: «Еще, еще сильней…», «Давай, давай…», «Бей… я держу ее…»

В кадре медленно появляется затылок Махмади.

Он будто бы немного рассекает толпу. Мужские вопли не умолкают.

Раздается истеричный долгий мужской смех.

Камера на смеющемся парне.

На фоне смеха снова голоса: «Два точно будет…» – «Не-е-е, столько нету…». – «Я тебе говорю, два…»

Махмади не отводит взгляда от смеющегося парня. Тот смотрит на землю и продолжает ржать. На земле ровно уложена мертвая змея, рядом лежит, вытянувшись во весь рост мужчина. Он натянут словно струна, пытаясь не «растерять» ни сантиметра своей длины.

Голоса на фоне смеха: «Метр семьдесят». – «Говорю, два метра есть…» – «Не, меньше… Я видел двухметровых… Эта короче…»

Махмади смотрит на землю, переводит взгляд на парня. Мужчина рядом одергивает смеющегося парня. Тот, наконец, замолкает.

Махмади оборачивается в сторону домов. В окнах загорается свет, все больше освещая двор. В окне первого дома – женский силуэт.

Махмади замечает стоящую в окне женщину со шрамом из тюрьмы. Она отходит от окна.

В крохотной детской комнате спят дети. Махмади прикрывает дверь комнаты. Идет по коридору в сторону кухни. В руке у него дипломат.

Берет свободной рукой табурет на кухне, ставит его под антресолью возле двери. Встает на него. Открывает дверцы и пытается положить туда дипломат. Никак не получается. Толкает дипломат сильнее. Шумит. Оборачивается в сторону детской комнаты. Тишина. Снова толкает дипломат – тщетно. Он ставит дипломат на пол. Тот падает на бок. Махмади вновь оборачивается. Прислушивается к тишине. Вытаскивает из антресоли ненужные вещи. На освободившееся место кладет дипломат. Довольный, закрывает дверцы антресоли.

Махмади выносит ненужные вещи к мусорному баку возле дома. Садится на бордюр под тусклым освещением городского фонаря, закуривает. Тень складывает его руки на земле.

Возле ворот семенит собака (та, что шла за девочкой с няней). Она робко скулит.

Тюрьма. Махмади в спецодежде везет на тележке ведро с жидким месивом, рядом на подносе выложены нарезанные куски хлеба. Он останавливается напротив одной из камер. В открытом окошке пустая миска. Махмади наливает в миску из ведра месиво, рядом кладет кусок хлеба. Проезжает дальше с тележкой по тюремному коридору.

В очередном окошке (это та же камера, где была дезинфекция) – почти полная миска.

Махмади немного мнется на месте, но наливает месиво в миску. Тянется за куском хлеба и заглядывает в окошко.

На кровати, свесив ноги, сидит заключенный. Его большие руки спокойно лежат на коленях, точно каменные. Голова опущена, словно в низком поклоне.

Махмади оставляет кусок хлеба рядом с миской и везет тележку дальше по коридору.

Вода из шланга обливает цинковое ведро. Руки Махмади переворачивают его и кладут на стеллаж. Рядом разложены тазы. Многолитражная кастрюля следует за ведром. За окном курит помощник. К дверной раме приставлена длинная толстая палка, удерживающая дверь открытой. Помощник бросает недокуренную сигарету, закидывает на спину тяжелый мешок и заносит его в пищеблок. Кладет под окном. Таких мешков уже пять.

Вода из шланга обливает тазы, вокруг разлетаются брызи. Из-за угла выбегает крыса, скользит по мокрой плитке. Помощник замечает ее. Хватает палку и безжалостно дубасит ею по полу. Крыса ловко скрывается за мешками. Махмади с ужасом смотрит на разъяренного помощника.

Махмади. Хватит уже! Остановись!

Махмади неуклюже разворачивается и локтем задевает стеллаж. Тазы с грохотом валятся на пол. Махмади хватает помощника за плечи. Тот отталкивает его, бросает палку на пол и начинает один за другим перетаскивать мешки.

Махмади. Прекрати, она сбежала.

По мере того как помощник убирает мешки, обнаруживается небольшая дыра в стене. Рядом на полу валяется сколотая со стены плитка.

Помощник. Вот дрянь! Я неделю за ней гоняюсь.

Махмади. Хватит!

Помощник подставляет к шкафу табурет и встает на него. Тянет руку, что-то нащупывая на шкафу. Достает небольшой пузырек с жидкостью. С ехидной ухмылкой спрыгивает с табурета. Махмади поднимает с пола палку, открывает дверь, возвращает палку на место.

Помощник берет со стола кусок хлеба, со злостью сжимает в ладони, раскрошив его на мелкие кусочки. Складывает у отверстия в стене, откручивает крышку пузырька с надписью: «дифенацин», заливает жидкостью крошки хлеба и проталкивает в дыру. Закручивает крышку. Закладывает дырку в стене сколотой плиткой, подперев ее стальными гирями от весов на столе.

Махмади оседает в дверях.

Махмади. И что теперь?

Помощник убирает пузырек обратно на шкаф. Довольный, он садится на табурет.

Помощник. Через три часа она сдохнет.

В оживленном зале супермаркета работают несколько кассовых аппаратов. Махмади везет тележку. Девочка и Салим с азартом наполняют ее продуктами. Махмади безучастно толкает тележку вперед.

Он замечает на кассе женщину со шрамом. За ней еще несколько покупателей с полными тележками. Кассирша пробивает товар с тележки женщины. Слышно привычное пиканье аппарата.

Женщина. Это всё.

Махмади с детьми встают в очередь. Женщина расплачивается и направляется к выходу с пакетом в руке.

В дверях раздается громкий сигнал. Охранник останавливает женщину. Некоторые покупатели оборачиваются в сторону выхода. Охранник проводит вдоль тела женщины аппарат – снова раздается сигнал. Он жестом просит ее пройти к столику возле выхода. Махмади не упускает женщину из виду.

Женщина кладет пакет с продуктами на столик.

На кассе очередное привычное пиканье.

Охранник копошится в пакете, сверяет товар поштучно с чеком. Он снова проводит аппарат вдоль тела женщины – раздается сигнал.

Охранник. Откройте, пожалуйста, вашу сумочку, госпожа.

Женщина недоуменно снимает с плеча сумку, кладет на столик. Из сумки торчит бутылка с прозрачной жидкостью. Охранник достает бутылку.

Охранник. Вы здесь брали воду?

Женщина. Да… у вас очень жарко…

Охранник (*не дожидаясь ответа*). Вы не заплатили за товар.

Женщина. Простите… я…

Охранник стягивает с пояса рацию.

Охранник. Шерин, подойди на охрану…

Женщина. Я заплачу…

Охранник. Оставайтесь на месте, госпожа.

Охранник направляется к выходу. Женщина оглядывается по сторонам. Покупатели смотрят на нее. Она поправляет платок на голове, отворачивается. Привычное пиканье на кассе продолжается.

В сторону женщины быстрым шагом идет Шерин в форме.

Женщина. Это недоразумение.

Шерин. Ваши документы, госпожа.

Женщина. Послушайте, это всего лишь бутылка воды…

Шерин. Предъявите ваши документы, пожалуйста.

Женщина. Не думаете же вы, что я собиралась это украсть.

Шерин. Вы не оплатили товар.

Женщина. Я заплачу… Я уже сказала ему…

Она жестом указывает на охранника.

Шерин. Предъявите документы, госпожа.

Женщина. Послушайте…

Она снова оборачивается в сторону кассы. Товар Махмади проходит по ленте. Аппарат ритмично пикает. Дети складывают продукты в пакеты. Махмади смотрит на женщину со шрамом. Их взгляды встречаются. Она отворачивается.

Кассирша. Восемьсот семьдесят пять.

Махмади, будто очнувшись, достает из кармана пиджака деньги, отсчитывает нужное количество, передает кассирше. Он снова смотрит в сторону столика. Женщина с сумкой и пакетом в руках покорно следует за Шерин.

В машине негромко работает радио. Махмади всматривается в дорогу. На переднем пассажирском сиденье сидит девочка.

Махмади смотрит на нее, хочет что-то сказать, но снова переводит взгляд на дорогу. Набирает номер на мобильном.

Махмади. Это я.

Едут молча.

Машина подъезжает к многоэтажному дому. У подъезда стоит жена. Девочка машет ей рукой. Махмади наклоняется к девочке и открывает дверцу. Дочь выпрыгивает из машины и бежит к матери.

Махмади провожает их взглядом, пока те не скроются в подъезде дома. Машина трогается с места.

Машина съезжает на загородную трассу. Махмади вглядывается через лобовое стекло. Вдоль дороги стоят мужчины разного возраста. Где-то по двое, где-то по трое. Кто-то сидит на корточках. Машина сбавляет скорость, останавливается, проехав пару метров. Сдает назад. К машине подбегают несколько молодых парней. Махмади опускает стекло у пассажирского сиденья. Лица парней зависают в окошке. Махмади вопросительно смотрит на первого парня.

Первый парень. Двести.

Махмади переводит взгляд на следующего.

Второй парень. Сто пятьдесят.

Махмади отрицательно качает головой.

Третий парень. Сто.

Махмади отворачивается, закрывает окошко.

Парни резко отпрыгивают назад. Машина срывается с места.

Тюрьма. Махмади везет на тележке ведро с жидким месивом, рядом на подносе выложены нарезанные куски хлеба. Он останавливается напротив одной из камер. В открытом окошке пустая миска. Махмади

наливает в миску месиво из ведра, рядом кладет кусок хлеба. Проезжает дальше по тюремному коридору. В очередном окошке миска снова полная. Махмади немного мнется, но наливает месиво в миску. Тянется за куском хлеба и заглядывает в окошко.

Заключенный мешковато висит в петле, сложенной из свитера и привязанной к вентилятору на потолке. Его большие руки свисают тяжелым грузом. Махмади нажимает кнопку вызова. Раздается сигнал тревоги.

Рука начальника тюрьмы держит мертвой хваткой шею заключенного, вдавливая его в стену. За спиной начальника стоят два вооруженных надзирателя.

Начальник тюрьмы. Если ты думаешь, что в моем доме можешь делать что тебе вздумается, то ты глубоко ошибаешься!

Рука давит еще сильнее, заставив заключенного вжаться в стену.

Начальник тюрьмы. Ты будешь жрать все, что тебе дают, и жить до тех пор, пока не свалишь отсюда! Ты понял меня?!

Заключенный молча смотрит на него.

Начальник тюрьмы. Я не слышу!

Он слегка расслабляет «удавку». Заключенный плюет ему в лицо. Начальник наносит удар под дых. Тот валится с ног на пол. Начальник тюрьмы отходит.

Начальник тюрьмы. Привяжите его! И проследите, чтобы он все сожрал.

Надзиратели поднимают заключенного. Начальник подходит к двери. Махмади стоит с ведром в руках. Начальник берет с окошка полную миску и бросает в ведро. Капли месива стекают по лицу Махмади.

Начальник тюрьмы. Принеси ему нормальной еды.

Махмади вытирается фартуком. Начальник тюрьмы выходит из камеры.

Махмади едет в машине. Негромко работает радио. По встречной полосе с воем сирены проносится машина «скорой помощи», следом – пожарная.

Машина Махмади уверенно пересекает две сплошные линии и едет за ними. Подъезжает ко двору обветшалых частных домов.

Проезд уже перекрыт спецмашинами. Махмади паркуется у обочины.

Во дворе возле груды камней и металла столпилось человек пятнадцать мужчин. Доносятся крики, вопли… Мужчины расталкивают друг друга, будто пытаются что-то разглядеть. Кто-то подпрыгивает на месте, опираясь на впереди стоящего. Кто-то сидит рядом на корточках.

Мужские руки передают лопату из рук в руки.

Лопата трижды сбрасывает на землю песок и камни.

В кадре медленно появляется затылок Махмади.

Он будто бы немного рассекает толпу. Мужские вопли не умолкают. Раздается всхлипывающий мужской плач. Плачущий парень смотрит на землю, прикрыв ладонью рот.

Несколько человек копают глубокую яму. Песок сыплется обратно. Руки вновь и вновь очищают яму от песка. В глубине появляется детское плечо. Кто-то отбрасывает лопату в сторону.

Мужские руки с еще большим усердием разгребают камни и песок вокруг, пытаясь освободить ребенка из-под завала. Крики и всхлипывания не прекращаются.

Махмади переводит взгляд на плачущего парня, затем оборачивается в сторону домов. На стене первого дома (женщины со шрамом) – глубокая трещина, крыша его обвалилась. Окно распахнуто настежь, выпустив на волю прозрачную тюль. Внутри темно и безлюдно. В домах рядом горит свет, освещая двор.

Раздается детский плач и радостные вопли мужчин.

Они передают ребенка из рук в руки. Последний бежит с ребенком к машине «скорой помощи». Махмади провожает их взглядом.

Махмади сидит на табурете напротив телевизора с пультом в руках. Его внимание приковано к маленькому экрану. Дети сидят за столом. В одной руке у девочки кусок хлеба, пальцем другой руки она неуверенно касается пенки на молоке в стакане. Горячо – она отводит палец, снова пытается убрать пенку. Рядом в пол-оборота сидит Салим, стакан напротив уже пустой. Он ритмично стучит ногой по стулу.

Дикторша. На юге страны произошло землетрясение магнитудой 4,3 балла. Очаг землетрясения залегал всего в пятнадцати метрах от поверхности… Стихия разрушила более ста десяти домов и строений.

Раздается звонок в дверь. Махмади не реагирует. Салим встает с места, выходит из кухни. Девочка отодвигает стакан с молоком. В проеме кухонной двери появляется жена Махмади. Девочка спрыгивает со стула и бросается к матери.

Жена. Когда их привезти?

Махмади не отрывается от экрана.

Дикторша. По предварительной оценке в результате землетрясения пострадали сто двадцать три человека. Пострадавшие доставлены в ближайшие больницы с травмами различной степени тяжести… Погибших нет.

Жена. Фарух, во сколько привезти их?

Махмади. Пусть сегодня останутся у тебя.

Делает звук телевизора громче.

Дикторша. Люди сами собираются в группы и участвуют в спасении пострадавших. Всем нуждающимся оказывается психологическая помощь.

Раздается звук хлопнувшей двери. Махмади выключает телевизор. Он сидит неподвижно, уставившись в черный экран.

Сквозь густой пар проявляются очертания, а затем и полностью лицо Махмади.

По периметру бани на каменном полке сидят несколько полноватых мужчин, их силуэты становятся «телесными» в растворяющейся дымке пара. Слышно тяжелое дыхание одного из них.

Махмади сидит напротив, его взгляд скользит сквозь мужчин. Входит молодой худощавый мужчина и ложится на каменный полок. Махмади переводит взгляд на него. Один из полноватых мужчин поддает жару, и мужские тела вновь скрываются в дымке пара.

Махмади в костюме едет за рулем своей старенькой иномарки параллельно железнодорожным путям. Негромко работает радио. Махмади периодически бросает взгляд в зеркало заднего вида, затем оборачивается в сторону железнодорожных путей – пусто.

Машина останавливается перед шлагбаумом. Махмади выключает радио.

Горит зеленый сигнал светофора. Шлагбаум поднят. Машина стоит на месте с работающим двигателем.

Махмади тянется к бардачку и достает небольшой пузырек с надписью «дифенацин». Убирает его в карман пиджака.

Птицы резко взлетают с земли, и небо всасывает их без остатка. Махмади еще долго смотрит вдаль через лобовое стекло.

Тюрьма. Вода из шланга льется прямо на пол. Рядом разбросаны тазы.

За окном курит помощник. Раздается сигнал тревоги. Помощник подается вперед, примкнув лицом к окну.

Помощник бросает недокуренную сигарету, забегает внутрь пищеблока.

Вода из шланга так и льется на пол.

Помощник стоит у металлической решетчатой двери. Надзиратели проносят на носилках мимо него тело, накрытое белой простыней.

Салим и девочка вместе с матерью, крепко держась за поручень вагончика «американских горок», съезжают вниз под безумное визжание окружающих. Кругом шум-гам, крики радости и азарта. Салим и девочка переглядываются, визжат в унисон со всеми.

На мгновение глаза матери выдают испуг, они слезятся, видимо, от большой скорости и сильного ветра.

Неожиданно шум умолкает, аттракцион работает в полной тишине. Лица вокруг «выдают» смех, радость, удовольствие, но звуков при этом нет. На лице матери все еще сохраняется страх.

Вагончик останавливается. Звуки возвращаются (смех, визг, восторги). Люди выходят из кабинок. Салим и девочка спрыгивают на дорожку. Мать остается неподвижна, крепко схватившись за поручень. Девочка ладошкой касается руки матери.

Тюрьма. Руки стражника, стоящего у стены, перебирают связку с ключами. Слышен звук работающего вентилятора.

Начальник тюрьмы (*за кадром*). Почему год нигде не работал?

Стражник. Места ждал.

За столом в кресле сидит начальник тюрьмы. Он разворачивает настольный вентилятор на себя, подняв голову вверх.

Начальник тюрьмы. Машина есть?

Стражник. Нет, господин. Пешком надежней.

Начальник тюрьмы выключает вентилятор.

Начальник тюрьмы. Полную инструкцию получишь в блоке.

Он встает с места, подходит к окну, закуривает.

Начальник тюрьмы. И чтобы ни одна мышь в моем доме не прошмыгнула через твои двери без моего ведома!

Стражник. Да, господин.

Начальник тюрьмы тушит недокуренную сигарету, смотрит в окно. Раздается звук хлопнувшей двери.

Люди в белых комбинезонах с опрыскивателями в руках садятся в машину. Она медленно едет по территории тюрьмы и скрывается за воротами.

На фоне белой плитки в ряд выстроены мальчики одного возраста. Салим среди них. По обе стороны от трамплина восседает судейская коллегия из нескольких человек.

Раздается тренерский свисток. Первый мальчик проходит к трамплину. Принимает исходную позицию.

Мать с девочкой наблюдают за прыжками в воду с трибуны вместе с другими зрителями.

Тренерский свисток не заставляет себя ждать.

Мальчик прыгает в воду, оставив после себя высокие брызги.

Раздаются скупые рукоплескания.

Салим периодически смотрит на мать, та ловит его взгляд, одобрительно кивает.

Вновь раздается громкий звук свистка.

Салим уверенной походкой проходит к трамплину. Принимает исходную позицию. Входит в воду под прямым углом, практически не оставив после себя брызг.

Девочка на трибуне улыбается матери.

Салим выныривает из воды под бурные аплодисменты.

Тюрьма. Помощник везет на тележке ведро с жидким месивом, рядом на подносе выложены нарезанные куски хлеба. Он останавливается напротив одной из камер. В открытом окошке пустая миска. Помощник наливает в миску месиво из ведра, рядом кладет кусок хлеба. Проезжает дальше с тележкой по тюремному коридору. В очередном

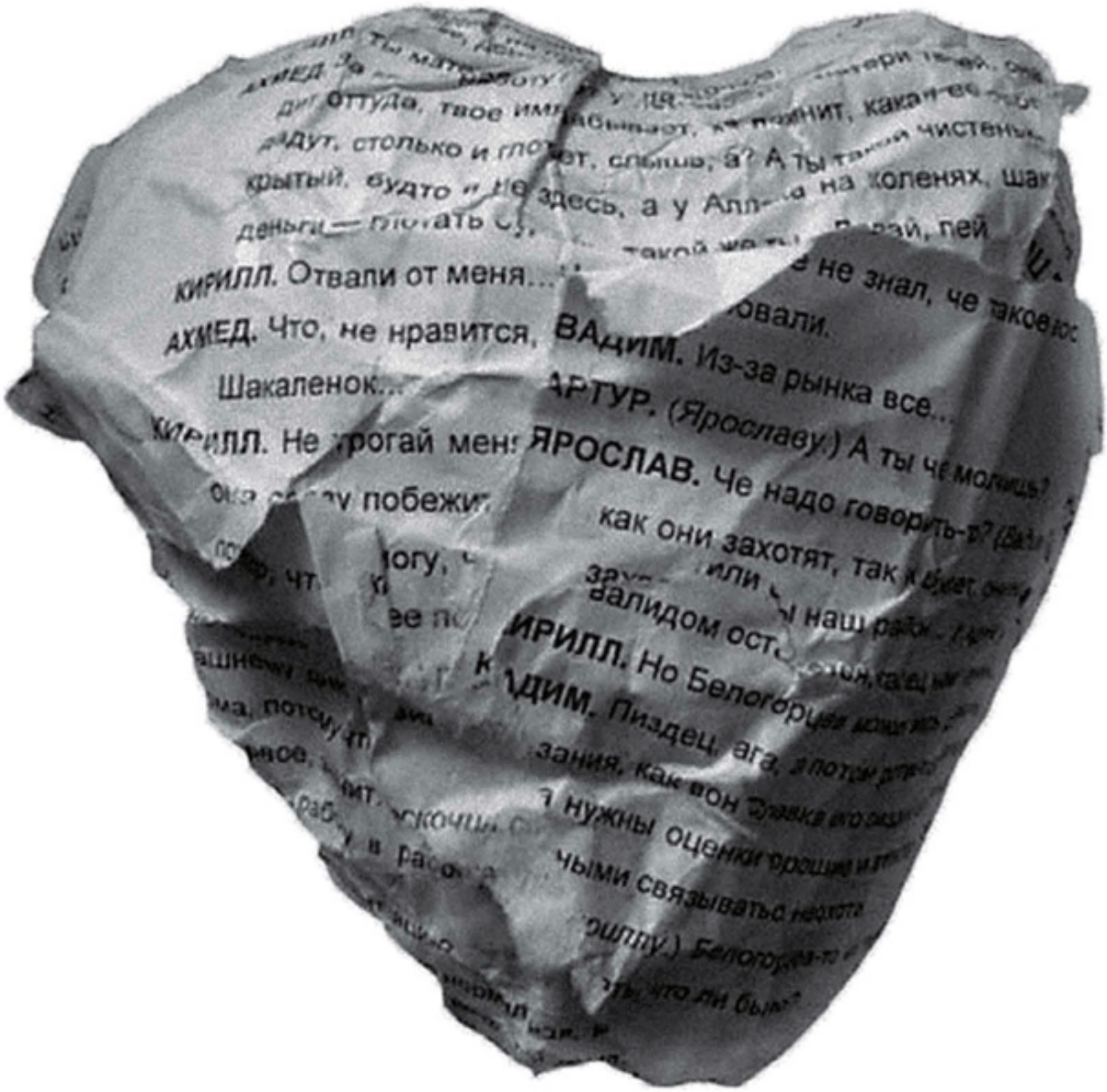
окошке – это та же камера, где была всегда полная миска и дезинфекция, – снова почти полная миска.

Помощник немного мнется, но наливает месиво в миску. Тянется за куском хлеба и заглядывает в окошко.

На кровати сидит Махмади.

Его руки спокойно лежат на коленях, точно каменные. Голые ноги свисают, слегка касаясь пола кончиками пальцев. Голова опущена словно в низком поклоне.

Помощник оставляет кусок хлеба рядом с миской и везет тележку дальше по коридору. ◆


КИРИЛЛ. Отвали от меня...
АХМЕД. Что, не нравится, Шакаленок...
КИРИЛЛ. Не трогай мен
ЯРОСЛАВ. Че надо говорить-то?
ВАДИМ. Из-за рынка все...
АРТУР. (Ярославу.) А ты че молчишь?
КИРИЛЛ. Но Белогорцев
ВАДИМ. Пиздец, ага,

Михаил Дурненков

БЕЗОТХОДНОЕ ПРОИЗВОДСТВО

Беседу ведет Нина Зархи

Нина Зархи. Как возникла «Любимовка»? Одновременно с «Театром.doc»?

Михаил Дурненков. Сильно до. Это коллективный проект драматургов. Славкин, Казанцев, Рощин, Гуркин. Драматургия была не востребована. Поначалу это был больше конкурс, лаборатория, чем фестиваль, где собирали пьесы молодых драматургов, читали их, обменивались мнениями в профессиональном кругу. Это был клуб драматургов. Зрители там не предусматривались.

Нина Зархи. И начиналась все именно в Любимовке?

Михаил Дурненков. Да, в имении Любимовка, принадлежавшем когда-то Станиславскому. Только с 2001 года проект переехал в Москву. И постепенно стал немного меняться. На читках стали появляться не только участники, но и зрители.

Нина Зархи. Но как вы молодых драматургов заполучили? Кинули клич, написали в Тольятти, Минск, Екатеринбург?

Михаил Дурненков. Через СТД. Секция драматургии. Тогда не было еще никакого Интернета, пьесы присылались в машинописном виде. Пока письмо уйдет, пока придет…

Нина Зархи. Но откликнулось сразу много народу по России?

Михаил Дурненков. Да, но фестиваль не был таким массовым, как сейчас. Сегодня в конкурсе – в публичных читках, которые ставят режиссеры, – участвуют больше тридцати человек, а пьес нам прислали – семьсот.

Нина Зархи. Люди пишут…

Михаил Дурненков. Да. Россия – пишущая страна. В отсутствие понятных социальных лифтов человек хочет стать знаменитым писателем, драматургом или поэтом… Это и заманчиво, и представляется возможным. В отличие

от занятий биржей и перспективой стать миллионером. Человек думает: «А вдруг у меня есть талант, а я об этом не знаю, и никто об этом не знает, а на «Любимовке» узнают и оценят меня». Нашему проекту двадцать пять лет было в прошлом году, у нас был юбилей.

Нина Зархи. Теперь у вас уже очень многие из тех, кто начинал, сами отбирают пьесы для конкурса. Павел Пряжко ведь тоже у вас начинал? И Иван Вырыпаев, и вы со Славой, с братом?

Михаил Дурненков. Да, тоже в 2001 году. Пресняковы были на «Любимовке», на «Новой драме», но в целом уже благодаря деятельности Олега Лаевского, как-то по своей линии.

Нина Зархи. Я посмотрела биографии участников, причем успешных, которых активно ставят. В основном это люди, которые уже одно какое-то образование имеют, далекое от литературы и театра. Теперь многие из них учатся в Екатеринбурге у Николая Коляды или сами преподают.

Михаил Дурненков. Школ драматургии у нас не так много. Наша традиция – это опыт драматурга-самозарожденца. Есть школа Коляды, которая поставляет процентов сорок, наверное, новых авторов – с Урала, из Сибири, с заволжской части России. Другие пробиваются сами благодаря таким конкурсам, как «Любимовка» или «Действующие лица». Например, тольяттинцы те же самые, к которым я принадлежу. Многие переезжают в Москву. По всей стране как бы сети такие есть. И «Любимовка» эту сеть поддерживает. В каждом крупном городе существует какой-то Центр драматургии и есть личность, вокруг которой собираются молодые пишущие люди. Мы поддерживаем связь с такими местными мастерами-энтузиастами, стараемся звать их в отборщики фестиваля и, таким образом, расширяем географию конкурса. Я помню свою жизнь в Тольятти – нам тогда очень помогала поддержка «Театра. doc» и «Любимовки». Эта поддержка – о, Москва! – что-то значила для тольяттинских чиновников, они под письма из столицы и приглашения на фестиваль давали деньги. Творческие союзы когда-то этим занимались. Сегодня мы все делаем сами, добровольно, потому что неравнодушные люди есть везде.

Нина Зархи. По-советски выражаясь, на общественных началах?

Михаил Дурненков. Да, «Любимовка» – волонтерский фестиваль. Драматурги приезжают, мы оплачиваем им проезд – плацкарту и расселение в Москве. Каждый год перед фестивалем встает вопрос: откуда брать деньги? Минкульт перестал нас поддерживать, мы, с их точки зрения, не тем делом занимаемся. Последние три года нас поддерживает лишь Фонд Прохорова. Как и NET, и «Территорию»…

Нина Зархи. …журнал «Театр», НЛО, «Артдокфест».

Михаил Дурненков. Но Фонд – это как бы софинансирование. Они время от времени спрашивают, нашли ли мы других партнеров-спонсоров, а мы им с грустью отвечаем: ищем, ищем.

Нина Зархи. Вот вы отобрали конкурсантов, провели огромную заочную работу. Потом ребята приехали…

Михаил Дурненков. «Любимовка» – это конкурс и фестиваль. Отбор из многих сотен пьес со всей страны. Русскоязычных – из-за границы, из всех республик бывшего Союза. Поэтому у нас традиционно много драматургов из Украины, Белоруссии, есть и из Прибалтики. Отборщики читают все присланные пьесы, собирается шорт-лист. С авторами ведется работа. Мы их приглашаем, собираем офф-программу – из пьес уже заслуженных драматургов. Она дает «Любимовке» какой-то вес. У нас традиционно битком забит зал, на читки приходит очень много людей, там даже стоять негде. Невероятный интерес в Москве к «новой драме»: в этом году люди стояли на улице под дождем и слушали целый час через открытую дверь читку пьесы.

Нина Зархи. Причем совсем неизвестного автора. Некоторые читки потом трансформируются в спектакли. Тем же режиссером.

Михаил Дурненков. Да, именно. Многое потом переходит в спектакли. Как правило, метод перевода читки, сделанной за три-четыре репетиции, зависит от режиссера и его настроя. Мы не продюсеры, и у нас нет их механизмов. Мы каждый год подключаем каких-то новых режиссеров и следим за ними в Москве, но мы не можем приглашать режиссеров так, как драматургов.

У нас есть некий пул постановщиков, в которых мы верим, которые из года в год ставят читки. Это ведь тоже особое умение.

Нина Зархи. Скажите, а какие жанровые предпочтения вы сегодня наблюдаете? Например, «Неровные кончики» Журавлевой… у меня аукнулись с первыми пьесами-монологами Ярославы Пулинович. Помню, я на читке услышала ее «Наташину мечту», мы ее сразу напечатали в «Искусстве кино». Исповеди… Как вам кажется, отчего эти монопьесы пошли, в которых даже и действие, в общем-то, не предусмотрено? Когда мы говорим с молодыми кинорежиссерами про «социальное», про мир вокруг, они недоумевают: «Нас это не интересует».

В коротком метре, в курсовых и дипломах нет цензуры. Но и в отличие от румын, поляков, венгров, сербов и многих других, почти никто из дебютантов не снимает, не думает про социальную реальность. И в отличие от авторов «новой драмы», про то, от чего нас всех сегодня трясет, они решительно не думают.

Михаил Дурненков. Дело в том, что кинематографическое сообщество на самом деле закрытое. Мы же берем драматургов практически с «почвы». Все наши авторы, режиссеры – не из какой-то элитной среды. Они не обсуждают каждый день поэтику Эйзенштейна. Они ходят по улице, заходят в обычные булочные и парикмахерские. Они и театром еще как бы не обработаны. Это уже вторая стадия – когда драматург начинает ставиться. Жить театром, читать других авторов… И наконец у него появляется пьеса – про театр, для сцены. Он становится более изощренным в структуре создаваемой вещи, но и менее жизненным.

А уже третья стадия развития такого драматурга – это когда он создает умственные конструкции. Ну вот не знаю… то, что Ваня Вырыпаев теперь делает. У него уже нет никакого быта. Совершенно. Только

чистая мысль. Последняя пьеса Павла Пряжко – про колонизаторов Марса. Да и у Максима Курочкина люди перекидываются многоэтажными словесными конструкциями. Это уже третья стадия драматурга, который когда-то сидел на «почве» и описывал соседа-алкаша. Я слежу, как драматург проходит все эти стадии, и для нас ценна каждая из них.

Самое важное для начинающих драматургов – это услышать свою пьесу со стороны, воспринять ее на слух. Как она читается, как воспроизводятся реплики, правильно ли он написал интонацию, передал эмоцию словом, что меняется, когда актеры его произносят. Вот что для авторов главное. Это большая, сияющая, прекрасная морковка, которая всех влечет.

Очень важно услышать мнение профессионального сообщества об услышанном. Интересно быть среди своих, знать их оценки. Так происходит рост. И еще одно обстоятельство: есть на «Любимовке» когорта драматургов, которым все это уже не так важно. Они в основном представляют свои пьесы, используют «Любимовку» как площадку для презентации своих новых работ. Как на любом прилавке: «Вот появилась новая пьеса, не хотите ли ее поставить?» Потому что количество скачиваний пьес – в течение года с сайта «Любимовки» – огромное. Практически все завлиты российских театров нас читают. Весь шортлист, я точно знаю, прочитывают, и не раз.

Нина Зархи. Кристина Матвиенко говорит в вашей дискуссии, которую мы напечатали в № 10: самое интересное – это личное, частное, только человек, только индивидуальный опыт. Но получается, что частный опыт ваших авторов действительно укоренен в жизни. И открывает время, постигает мир. А киноавторы понимают это свое, личное, частное как эскапистский уход от мира.

Михаил Дурненков. Вы знаете, тут, наверное, срабатывает сама природа театра. Кино – это все-таки визуальный образ, передача внутреннего состояния. В то время как пьеса – это всегда фиксация какого-то события внешней жизни. Через нее мы догадываемся о внутреннем. В кино – наоборот, мы впрямую показываем картинку внутреннего состояния человека.

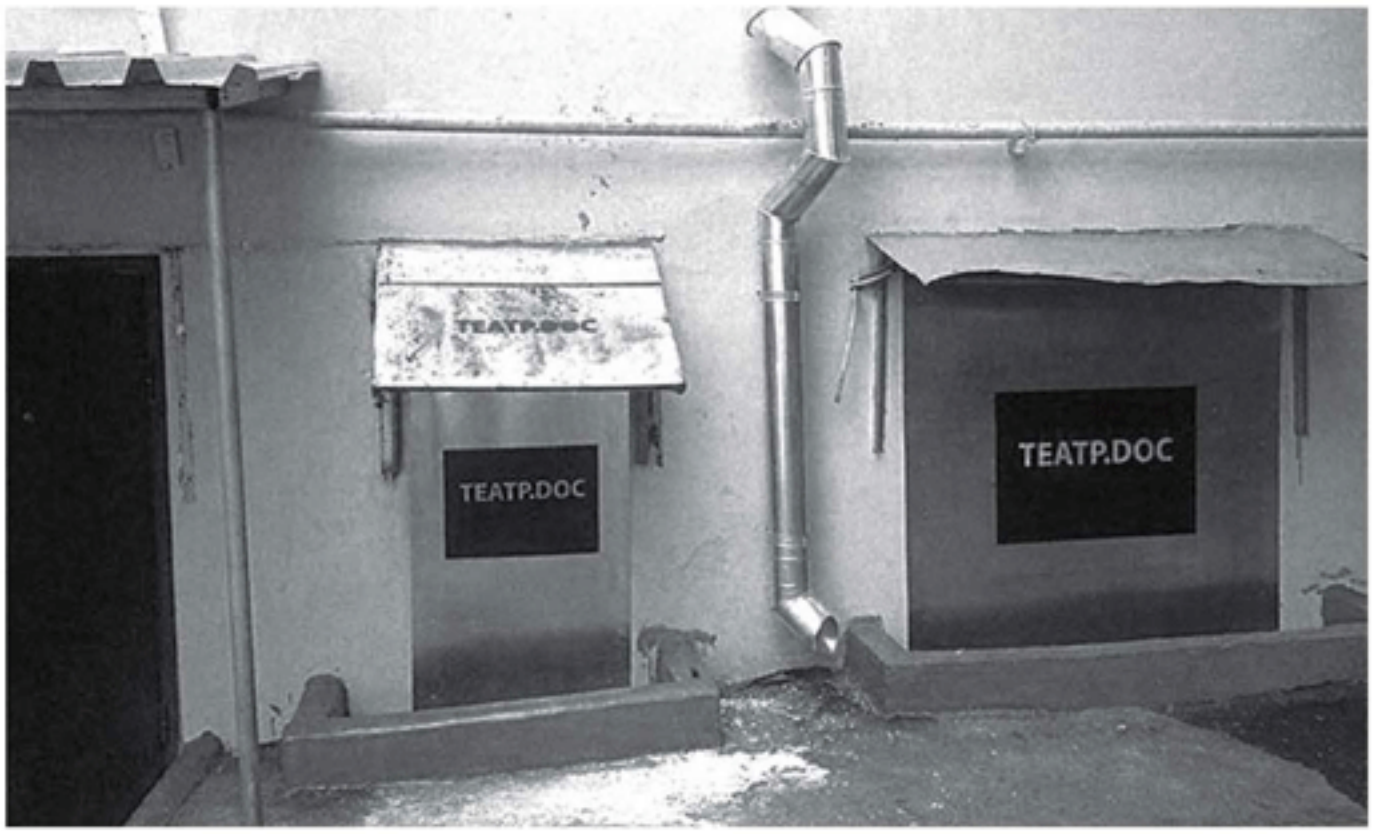
Нина Зархи. То, с чего начинают мастера в кино, – с атмосферы.

Михаил Дурненков. В пьесе важно прежде всего заметить, подсмотреть, увидеть нечто уникальное в абсолютно узнаваемом жизненном явлении.

Нина Зархи. Вы заметили, что, если говорить о жанрах, совершенно нет, скажем, притч… От отсутствия ремесла или вообще нет интереса?

Михаил Дурненков. Это вопрос отбора. Когда автор пьесы описывает свой жизненный опыт, берет реальность, сразу понятно, талантлив он или нет. Когда пишет притчу, здесь очень сложно это определить. Чаще всего такие вещи нам шлют те, кто является – или кажется – графоманом. Автор думает, что театр – это выспренное условное искусство, где все подчинено иносказанию: в пьесе обязательно появляются ангел, демон, бог. Все говорят философскими максимами… Таких пьес

Театр.doc


TEATP.DOC
TEATP.DOC

ЛЮБИМОВКА
фестиваль молодой драматургии
2015

гигантское количество, можно сказать подавляющее большинство таких, где в каком-то абстрактном пространстве ходят абстрактные фигуры и рассуждают об абстрактных вещах. В этом случае довольно сложно определить, кто графоман, а кто нет. У многих людей сохранилось умозрительное представление о театре. Отвлеченное и позавчерашнее.

Нина Зархи. Ваши авторы действительно лучше ухватывают время. А в кино время не дается. С другой стороны, мы слышим такие возражения: «новая драма» фиксирует жизнь в ее чисто внешних проявлениях. Бытописательским способом. В каком-то смысле все оказывается вербатимом. Помните, у вас такие пьесы в «Театре.doc» были, когда ездили в женскую колонию? Отсутствие авторского взгляда – осознанная аскеза? Документирую сырой материал и не претендую на позицию…

Михаил Дурненков. Я бы так не сказал. Документальных пьес в конкурсе «Любимовки» практически не бывает. Потому что довольно сложно ставить рядом документальную пьесу, где автор всего лишь занимается коллажем, и авторскую, где все придумано от начала до конца. Сложно оценить, понять, кто лучше. Поэтому мы стараемся такие откровенно документальные тексты не брать. Но авторский взгляд не может отсутствовать даже в документальной драме. Даже в вербатиме. Уже в том, как составлен материал, есть авторский взгляд. Даже подборка, выбор материала – уже позиция. Выбор героя, которого ты записываешь. Авторский взгляд – это мнение драматурга. Точка зрения. Материал начинается с того шага, который именно этот автор делает.

Нина Зархи. Александр Родионов начинал не на «Любимовке»?

Михаил Дурненков. Он Литинститут закончил. Был пять лет с 2001 года директором «Любимовки». До того времени, как этот факел у него подхватила Елена Ковальская. Но Саша, конечно, больше состоялся в кино, чем в театре.

Нина Зархи. В ваших новодрамовских делах активно участвуют театроведы…

Михаил Дурненков. Практически руками критиков-театроведов все это и делается. У нас была мощная команда волонтеров, которые делали журнал «Любимовки», брали у всех участников, зрителей, критиков интервью. Это были студенты театроведческого факультета ГИТИСа. Треть зрителей «Любимовки» – театроведы и будущие критики. И они все этим пропитываются, потому что к нам же ходят, с нами работают и молодые режиссеры. Театроведки должны их любить…

Кроме того, у нас нет института выращивания драматургов. За все годы, может быть, человека три из Литинститута у нас появились.

Нина Зархи. Даже в ГИТИСе нет факультета драматургии.

Михаил Дурненков. Многие сценаристы ВГИКа реализовались как театральные драматурги. Родион Белецкий, например.

Нина Зархи. Вам идут пьесы в течение года и собираются ближе к осени?

Михаил Дурненков. Да, мы уже объявили конкурс «Любимовка»-2016.

Нина Зархи. А скажем, отвергнутые, не принятые пьесы получают оценку? Конкурс работает как мастерская?

Михаил Дурненков. Все 600–700 пьес мы не можем прочитать физически. Каждый ридер читает 150 пьес. Он должен написать «да» или «нет». И аргументировать.

Нина Зархи. После читок на «Любимовке» и даже просто в «Театре.doc», я помню, ребята говорили: «Первый вариант был такой-то, а потом мы обсудили…» Было видно, что это процесс, а не просто прочли пьесу, обсудили, разошлись. Ваш читки – тип семинара, мастер-класса.

Михаил Дурненков. Мы всегда спрашиваем авторов, которые приезжают на читку, считают ли они свою пьесу законченной или она еще будет дорабатываться. И в зависимости от этого моделируем дальнейшее обсуждение. Если пьеса законченная, мы просто высказываем свое мнение. Если будет доделываться, то у нас существует целый регламент подробного обсуждения. Должны рассказать, что понравилось, что зацепило, что считаем важным. Потом можно перейти к тому, что показалось лишним или затянутым. Слишком коротко, много персонажей, недоработана сюжетная линия. Неубедительна развязка. Но это уже настоящая большая лабораторная работа. Перед «Любимовкой» я сажусь и пишу письма драматургам-профессионалам, мастерам, чтобы они регулярно ходили к нам, чтобы это был профессиональный разбор. Мы даем им первыми высказаться. Они уже такие матерые, давно ходят на «Любимовку». Авторам важно услышать мнение знаменитостей.

Нина Зархи. Я вот обращала внимание на то, что в кино люди в этом смысле очень жадные и закрытые. Театр – коллективное, студийное и в этом смысле более счастливое дело.

Михаил Дурненков. Денег нет, вот почему все так устроено.

Нина Зархи. Все хорошо, потому что нет денег. У вас драматурги щедрые, они подсказки дарят спокойно.

Михаил Дурненков. Есть ощущение, что ты действительно что-то улучшаешь. Что мы все вместе работаем над созданием произведения. Это приятно, лестно. Я не менеджер театральных проектов, но мне кажется, что любой процесс будет успешным, если все участники что-то получают. В «Любимовке» довольно удачно так получилось, что какое-то свое удовольствие или пользу получают все. Режиссеры – мгновенную премьеру. Они приходят, два дня порепетировали, дальше – читка, а им хлопают, благодарят. Полный зал народу. Драматурги получают новый опыт, выступающие оттачивают какие-то навыки. Это такое безотходное производство. Поэтому мне кажется, что задача нашей новой команды – не нарушить этот механизм.

Нина Зархи. Как бы вы определили то общее, что сближает ваших авторов, есть ли оно?

Михаил Дурненков. Мы стараемся, чтобы особого формата «пьеса «Любимовки» не существовало. Смотрим на программу в целом, когда она составляется. Специально берем пьесу, которая разбивает или

разбавляет ее трендовость. Но все больше и больше я замечаю пьесы какого-то постдраматического характера.

Нина Зархи. С разрушением формы?

Михаил Дурненков. Да. Нарушают какой-то один из принципов, например обязательность конфликта, движения или развития, убирают конец, начало, середину. Убирают столпы, которые подпирают классическую драматургию.

Реальность присутствует, но не могу сказать, что это какая-то экспонента по сравнению с тем, какие пьесы были лет десять назад. Очевидно, что люди стали больше обращать внимание на социальную действительность, на то, что их окружает, на проблемы, которые всех волнуют. Перестали стесняться их использовать. Потому что литература немножко заставляет стыдиться тебя низменного. И «драматургия» – слово очень красивое. Ты про помойное ведро не будешь писать. Стало понятно, что это теперь можно. Более того, можно говорить о высоких вещах, о вечных ценностях языком бытовой реальности. В этом смысле драматурги перестали себя ограничивать.

Нина Зархи. Многие из «Любимовки» идут потом в сериалы. Даже вы. Это странно?..

Михаил Дурненков. Для начинающих драматургов это, очевидно, какой-то отталкивающий момент. Так не надо, как в сериалах, надо решительно иначе. Ну, естественно, драматурги воспитаны в том числе и западными сериалами. Как мы были десять лет назад на европейском артхаусе воспитаны. Мы хотели так писать пьесы, как были сняты эти фильмы. Так и современные драматурги сейчас смотрят продукцию HBO, и им кажется: вот хорошо написанная история.

Нина Зархи. Получается, что вы, «Любимовка», и HBO и есть воспитатели новых авторов.

Михаил Дурненков. Понятно, что продукция канала «Россия» является примером отторжения. Это то, над чем можно иронизировать, то, что можно использовать как антиформу. Сейчас много пьес, пародирующих сериальность, очень удачных, остроумных, смешных. Это как комический жанр, где люди, обколотые, скажем, российскими сериалами, разговаривают как в российском сериале и от этого возникает особое преломление и ощущение абсурдности бытия. Но драматургам, которые вступили на профессиональный путь, надо как-то зарабатывать, и они идут туда, на каналы, но с амбициями. Театр, «Любимовка» дают им амбиции – им кажется, что они что-то на телевидении поменяют. Конечно, после этого просто переписывать 125-ю серию не хочется, а хочется создать что-то свое. Особенно после того, как тебе на «Любимовке» сказали, что у тебя уникальный голос и ты должен предъявить его миру. ◆

TURBAN-DO

WAVE-SWEPT

STYLED-to-FLATTER

BILLOW-BOB
—a Pre-Teen topper
MODERN STYLES
MODERN BEAUTY SHOP, IN TWO SECTIONS
SECTION TWO, APRIL 1960, VOL. 46, NO. 4

Галина Журавлева

НЕРОВНЫЕ КОНЧИКИ

Кухня со старой белой газовой плитой на ножках и советским кухонным гарнитуром 1960-х годов. Из современного только стиральная машинка-автомат. За столом сидит Светлана. Ей тридцать лет, одета модно, волосы собраны в прическу, не оставляющую свободных прядей.

Светлана. Мы сидим у нее на кухне. Люстра выключена, на столе горят свечки – подруга пытается создать уют. Правильно делает. Полумрак хорошо скрывает здешнюю бедность и, главное, неприбранность, самой подруге не до того, но при гостях она все-таки начинает своей кухни стесняться и поэтому тащит свечки. Раньше меня прямо-таки умиляла эта подругина особенность, а теперь…

Оказывается, неприязнь я копила уже изрядное количество времени, но потихоньку осознавать это стала только недавно. Когда она объявила, что, видите ли, уезжает. Видите ли, в Питер. За это мы с ней сейчас и чокаемся какими-то разномастными стаканчиками, двух одинаковых, как обычно, не нашлось.

Она-то едет в Питер, потому что там у нее есть зацепки насчет работы… Через меня, кстати, образовавшиеся. Одна-одинешенька, молодая, гордая и бедная выйдет она завтра из дома и отправится на вокзал. А я не гордая, я буду здесь. Я буду здесь долго, возможно, всегда. Вот ведь странность: у меня есть возможность съездить в огромное количество точек мира, а возвращаться надо именно сюда вот. Чтобы жить и работать здесь, тута. Даже смешно.

Просто мой Питер – это вроде как Рио-де-Жанейро у Остапа Бендера. Место, где все красиво. Помню, когда еще в школе училась, было у меня две мечты: деньги и Санкт-Петербург. А о чем же еще мне было мечтать-то?

Не о замужестве же! Дура я, что ли, чтобы себя в виде невесты воображать?! Велика радость мужика, который гораздо здоровее тебя, как малого ребенка, обслуживать да и еще и покоя от него ни днем ни ночью не видеть! Пример родителей мне это доходчиво объяснил. Да и про всех их знакомых то же самое было ясно. Про соседей то есть. Странные люди соседи: друг у друга воруют и в то же время своим умом жить не смеют – ведь что сосед-то скажет!

Ленивые были мои родители, а уж какие жадные! Мать в детском саду работала (она и до сих пор там, до пенсии досиживает), а отец мастером по ремонту телевизоров был. Чинил он заодно, конечно, много чего еще, да денег у нас оттого не прибавлялось. Не хотели мои родители зарабатывать, я явно не в них пошла… Ну а если вдруг появлялась какая копеечка, так откладывали ее на черный день. А я опять в обносках ходи. Да в таких, что весь класс издевался. Издевался, забивал, в конце концов даже реально бить начали. Пришлось мне соответственно тоже кое-кого начать бить. Прикольное ощущение… Энергии после драки много образуется, а ведь куда в нашей жизни без энергии? Еще я с тех пор стала очень злой на язык. Даже теорию создала, как можно словесно максимально унизить человека. Любого причем. Теперь пользуюсь. В жизни пригождается.

И никуда-то я не ходила, ни про какие кружки не знала. За кружки ведь надо было сколько-то платить, пусть и копейки. А как же на черный день? Ходила я только в библиотеку, благо она бесплатной была и остается, брала там книжки с обложкой поярче и сюжетом посчастливее. Читала в школе, в подъезде, в кустах каких-то, дома разве почитаешь? Эти, помню, как включат телик и давай друг на друга орать, стараясь телик заглушить. А потом и на меня заодно, что ничего я по дому не сделала, только книжки сижу читаю, в то время как они на меня зарабатывают.

Тут-то я и стала мечтать о деньгах. Воображала себе, как заработаю миллион, приду и брошу им – подавитесь, мол. Только где этот миллион в четырнадцать лет отыскать?

Но вдруг попалась мне в руки книжка про Екатерину Вторую. Очень понравилось, как там было написано, что приехала она в Россию в пятнадцать лет, не имея ничего, кроме своего ума и осанки, а кем стала! Короче говоря, поняла я, что мне тоже через год будет пятнадцать и что, кроме ума и осанки, тоже нет у меня ничегошеньки.

Нет, все-таки в один (бесплатный потому что) кружок я ходила. На математический факультатив. Без ложной похвальбы скажу, что затмевала всех. Училка все говорила, что мне нужно в вуз на физмат поступать. Я очень обрадовалась, навоображала себе всего. А училка возьми и добавь, что на денежную работу я потом с таким образованием вряд ли устроюсь. Дура!!! А я ей поверила. Тоже дура! Но я же не знала жизни, не знала, у кого спросить о жизни, а Интернета у меня тогда не было и быть не могло по причине родительского нищебродства опять-таки. Какого лешего я свалила после девятого класса, какого лешего

я не перетерпела тогда два года, чтобы получить законченное среднее образование?! Слишком гордая была. Прямо как вот эта моя подруга. Впрочем, куда мне до нее.

Эх, а закончила бы я школу, поступила бы на физмат, занималась бы сейчас любимым делом и была бы совсем не приземленной, как все та же подруга… Хотя нет. Не выдержала бы я еще два года слушать, как они меня каждой копейкой попрекают. Не смогла остаться, ушла в пятнадцать лет в самостоятельную жизнь. Чуть проституткой поначалу не стала, по наивности-то. Впрочем, лучше и не вспоминать. Теперь планирую свою дочь лет до девятнадцати, нафиг, везде за ручку водить. И не пикнет она у меня.

И как же мне хотелось в Питер! До смерти. Нет, а куда еще я могла хотеть? Это сейчас я в курсе, что, допустим, в Париже красота обалденная и улицы с шампунем моют, а тогда-то я только про Эйфелеву башню и знала. Ну башня, ну стоит – и чего теперь? А про Санкт-Петербург у меня целый календарь был с видами. Но Питер Питером, а хватало мне только на билет до областного центра.

Признаюсь, грешна, любила я всегда гламурные журнальчики полистать. Мечтала соответствовать, конечно. Но шмоток таких как накупишь? Можно попробовать разве что прическу сделать, благо у матери и фен был, и щипцы, и бигуди… У меня почему-то получалось. Все местные девки сначала завистью и ядом исходили, а потом все-таки сообразили, что выгоднее со мной дружить и от меня же за шоколадку прически получать. А что еще им оставалось делать, когда у самих руки из жопы растут?

Кстати, у подруги руки растут оттуда же. Хоть бы раз она себе укладку сделала, но нет, не до этого ей! Ей порядок в мире наводить надо. А покуда она свои претензии миру предъявляет, моет подруга голову и просто ждет, когда все высохнет самым чмошным образом. А ведь с нормальной укладкой выглядит прямо красоткой, но поди втолкуй ей.

Короче говоря, вышла я тогда на вокзале этого города – здесь с тех пор и живу. Нашла по заранее заготовленному адресу ПТУ, где в течение двух лет обучали на парикмахера… До сих пор помню, какие рожи были у вступительной комиссии, узревшей мой аттестат, ну, не зрелости, а за девять классов – отличница?! Еще с таким подозрением посмотрели на меня, аж в рыло им дать захотелось. А внутри все от ярости переворачивалось просто: я с моими способностями, с моими оценками свои документы в руки этим птушным теткам отдаю!

Экзамен состоял в том, чтобы нарисовать кувшин. Художественные способности у меня, кстати, тоже есть, так что намалевала им. Приняли. И даже общагу дали (потому-то я именно к ним и пошла).

Блин, если подумать, то каких только достоинств у меня нет, хе-хе. К примеру, практической сметки тоже хватает. Я ведь уже через месяц поняла, что ничего, кроме бумажки, мне в этом ПТУ не дадут, а перспектива стать простой стригальщицей – это было уж как-то слишком…

Короче, пробралась я на практику в один из самых крутых салонов города. До сих пор поражаюсь, как мне это удалось. Разве я сама бы взяла когда-нибудь себе малолетку с улицы? Стала бы ее обучать за спасибо? Я бы не стала, а другие со мной возиться стали. Чем я их так обаяла, до сих пор не знаю. Наверное, очень настойчивая была.

Полов я тогда намылась на всю оставшуюся жизнь. Кушать-то хотелось. Правда, получалось заработать только на хлеб, на масло уже нет. Общажницы птушные каждый день меня спрашивали, не дистрофанка ли я. И добавляли глумливо: «Нет, ну я серьезно!»

Только сейчас пришло мне в голову это сравнение… Это, получается, когда я в свои шестнадцать лет простаивала огромное количество часов сначала за болванкой, а потом и за креслом с клиентом, когда перебивалась с хлеба на воду, когда шла к ночи ближе мыть полы во всякие заведения и за мытьем этих полов пережила несколько не лучших в моей жизни сексуальных приключений… чем подруга-то была занята?

А вот чем. Она получала, значит, в хорошей школе образование, ходила в музыкальную школу, ходила в художественную школу, писала стихи, носила их в литературную студию, читала книжки, как и я когда-то. Еще она тогда влюбилась. В какого-то невероятного мужчину, который, увы, был женат, поэтому любовь ее осталась навек тайной и платонической. Бедняга! Она до сих пор в свои тридцать ни с кем нормально сойтись не может, ибо, по ее словам, все мужики проигрывают на фоне того самого персонажа. Жалко ее, с одной стороны, а с другой… Живет себе, молодая и свободная, семьей не обременена. Может быть, на самом деле просто сочиняет она про неугасшие чувства…

Теперь в Питере найдет себе кого-нибудь.

Опять я о Питере! Почему я не там? Эх, попадались в жизни места и получше, но ведь детская мечта – это дело такое…

Смех да и только: сижу напротив подруги и изо всех сил стараюсь думать о ней без мата. Это ведь через нее я такой культурной стала.

Да-да, она, небось, про себя жалела меня, убогую! Ну точно, только сейчас дошло! Как дело-то было, надо вспомнить…

Сумела я продержаться те два года в ПТУ. Продержалась – и выбросила из памяти. Родителей так не выбросишь – к ним раз в полгода ездить приходится. Слушать их попреки, как соседи говорят, что совсем я в городе зазналась и домой нос не кажу. А чем они мне помогли? Пару раз сунули несколько бумажек – такого достоинства, что только подтереться.

Короче, взяли меня на работу в тот салон. Оценили! Стригла я толстосумов… Целый день на ногах за креслом, клиенты тебя не за человека, а за обслугу считают, но по деньгам стало терпимо выходить. Я же реально мастером стала каких мало, любой скажет. Но какой ценой! Мне только-только тридцать исполнилось, а так вкалывать, как тогда, я уже не смогу. Слава тебе, Господи, что и не нужно мне это сейчас. Благо свое дело есть. Пробивная я оказалась. А ведь кем я могла бы быть, будь у меня нормальный старт… Как у подруги, допустим.

Нам обеим по двадцать было, когда мы познакомились. Ей надо было на свадьбу к знакомым идти, вот она и пришла ко мне прическу делать. Причем безо всяких пожеланий, сделай, мол, что-нибудь, чтоб шло. Главное, чтобы держалось крепко, а то ей там придется всю свадьбу фоткать. Салон тот и сейчас дорогим остается, но зато близко от ее дома расположен, поэтому она и забрела туда. На цену ей пофиг было, она же по парикмахерским сроду не ходила и расценки не знала. А как узнала, не расстроилась, решила, что раз в жизни можно. Ясное дело, можно, деньги-то все равно родительские. Родители ее зарабатывали не то что много, но уж побольше моих-то точно. Всегда карманными деньгами ее снабжали, впрочем, она запросто могла все их какому-нибудь очередному неизлечимому больному по Инету перевести. Дело благородное, милосердное, да только я никогда не перевожу. Слишком тяжело мне каждая копейка доставалась.

Разговорились мы. Она умеет собеседнику язык развязать. Еще бы не уметь, журналистка же, на журфаке и училась. Сколько раз замечала за ней: если захочет что узнать – из-под земли информацию достанет. Напишет чего-нибудь обличительное, а потом жалуется, почему весь смак порезали. Как маленькая, ей-богу. Я ни разу не журналистка, а и то понимаю. Так вот, самое интересное у нее повырежут, она это вырезанное начинает от своего имени в Интернете выкладывать – ну и получает в итоге ушат дерьма себе на голову. Причем дерьмо льется на нее уже не в Инете, а в реале. Господи, а ведь умнее меня.

Так вот, разговорились мы, а я ведь даже и не знала, что такие люди, вроде нее, бывают. Ну, всерьез сочувствующие. И выложила я ей, балдень, всю подноготную о себе. И даже про Питер, дура долбаная…

А она, как это всегда с ней случается, расчувствовалась и говорит: давай я тебе фотоальбом про Петербург подарю.

И подарила. Я его до дыр залистала. Соседкам по съемной хате однажды показала, так те не оценили: серый город, у нас лучше… Быдло понаехавшее, что с них взять.

Я чего-то так растрогалась, что решила ей тоже подарок сделать. Когда у нее день рождения, не знала, но тут накануне 8 Марта было. Я позвонила, предложила отметить в кафешке. Вручила ей шампуни, профессиональные, качественные, в красивой упаковке. А она всегда с собой фотоаппарат таскала, тогда еще пленочный. Нащелкала меня и говорит, приходи, мол, в одну фотостудию, я там завтра пленку проявлять буду и тебе тоже фоток наделаю. Мне интересно стало, я пришла.

И оказалось, что в эту фотостудию ходит тусить вся городская богема. Штаны просиживать, чаи гонять и трепаться. Впрочем, неуважения своего показать не хочу, я-то по сравнению с ними и двух слов связать не могла. Так сидела поначалу и молчала, надеясь за умную сойти. Сошла!

Поражал меня этот мир. Притягивал чем-то. Хотя и ежу понятно чем. Я тут внезапно стала, как говорится, успех иметь. С виду я всегда была ничего так, не хуже других. А в разговоре старалась говорить

поменьше, но если уж приходилось, никогда за словом в карман не лезла. В общем, привлекала внимание на фоне тамошних культурных барышень, которые верлибрами писали. Черт, уже и не вспомню теперь, что такое верлибр.

Постепенно выяснилось, что у меня не только жопа приятно прохладная и сиськи классненькие (о чем я с давних пор была наслышана), но еще и лицо одухотворенное! С какой, интересно, стати ему быть одухотворенным-то? Ну да ладно, иногда приятно послушать, как тебе лапшу на уши вешают.

А с ней мы съездили в Питер и с того времени совсем сдружились.

В Петербург я влюбилась так, как никогда ни в одного мужика не влюблялась. Иногда даже думаю в связи с этим: все ли у меня с головой в порядке?

Впрочем, и в мужика я вскоре влюбилась тоже. Такой он был умный, такой красивый, думала я.

Сам же он был на десять лет старше и вечно меня воспитывал. У него получалось.

Он научил меня не считать художников выпендрежниками в рванине и бездельниками.

Он ужасался той музыке, которую я слушала. Чтобы угодить ему, я терпела его классику и какой-то безумный авангард. И что толку? Чем так хороша его музыка, я так и не поняла, зато слушать то музло, что играло у нас в салоне, стало мне омерзительно. Короче, просто новый минус в работе появился.

Он вечно водил меня в свои компании. И он красивой девкой похвалялся, и я на умных разговорах сидела.

Он не ленился говорить со мной о политике. Пожалуй, это единственное, за что я ему до сих пор благодарна.

Что касается той же политики, то он хоть и не проявлял мужского интереса к моей подруге, но всегда прямо чуть ли не богиней считал ее за «принципиальность». Говорил, что такие честные люди, как она, движут историю. Забыла слово… пассионарии! А я так была влюблена, что даже не ревновала, а, наоборот, пыталась вникнуть в его рассуждения, дабы стать не хуже подруги.

Впрочем, по их мнению, я была и остаюсь хуже. Знаю, они так думают. А пошли они все нахер!

Они готовы на страдания ради других, видите ли, идти. Это же извращение!

Я лично считаю, что человек страдать не должен. Смысл тогда вообще жить?

Я, как бы это сказать, глубоко убеждена, что человек должен жить в прекрасном мире. Что у него должна быть не сальная волосня, посыпанная перхотью, а украшающая его прическа. Не зря же говорят «парикмахерское искусство». Искусство!

Человек должен просыпаться и сразу же ловить кайф, глядя на то, как все вокруг красиво. Интересно, какой му**к придумал первым

высмеивать тех, кто любит комфорт? Как это вообще в голову могло прийти? Хотя ясно, когда коту делать нечего, он яйца лижет.

Человек должен наслаждаться всем по максимуму, брать от жизни по полной. Отказываться от любимого человека, от детей от него, от собственного жизненного пространства, от возможности видеть мир, от своего здоровья, наконец, – ради кого-то, хер знает кого?.. Ради быдла, у которого только и заботы, что утянуть тебя вниз в свою выгребную яму? А если не получится утянуть, так обокрасть и оборжать, по меньшей мере? Это кем же надо быть?!!

И ведь на загробную жизнь они не надеются. Подруга вот уверенно утверждает, что Бога нет. Ну, она смелая у нас. Ей родители тыл обеспечили. А я не знаю, смогла бы я выбраться оттуда, где была, если бы не молилась каждый день, если бы не говорила себе: «Бог со мной и за меня»? Когда голова болит от голода и кружится от недосыпа, когда рука с ножницами дрожит от слабости, а ты должна идеально выстричь эту проститутку в кресле, а потом идти намывать полы, и быстро их помыть не получится, потому что охранник то и дело сзади пристраивается, и будущего вроде бы никакого… Но «Бог со мной и за меня!» – и я жива и даже успешна.

Она-то считает, что это я так себе психологическую установку на стойкость давала. Все может быть… Но поди ты поверь в себя, когда не верится! Я не могла верить в себя, не так меня воспитали. И если бы я не верила в Бога, кто знает, в какой жопе я сейчас бы сидела.

Она и не спорит, но думает, сдается мне, об этом как-то свысока. Конечно, кусок хлеба у нее всегда был! Зато теперь наконец-то нет. Родители совсем плохие стали, все им на лекарства уходит. А она, видите ли, слишком горда, чтобы в местных СМИ работать. Там цензура, понимаете ли, кругом губернаторская. Ей подставкой для микрофона быть противно. Понимаю, мне тоже было бы противно. Хорошо, что я не писака, а честным трудом зарабатываю.

Неприятно ей, значит, власть обслуживать. Проституцией это называет. Пусть называет как хочет, но родителям помогать она собирается? Они вон сколько для нее сделали, не то что мои. А ведь я своим высылаю регулярно… хотя все равно они только бухтят, что мало дала. Что не желает богатая дочь бедным родителям помогать. Ха-ха.

А нахрена ж ей такая обуза, как мама с папой? Она вон завтра в Питер отчаливает. Устроится на место, которое я же ей нашла. И будет бороться со сносами старинных зданий. Бороться надо, я прямо ненавижу тех, кто мою веру в прекрасное рушит. Отпинать бы их вноговую… Но сегодня бьют именно тех, кто борется. Я ей объясняю, что она добровольно на побои идет, а у той один ответ, что так, мол, надо. Как бы так организовать, чтобы она залетела – тогда наверняка остерегаться станет.

Насчет залетела… Хорошо, что не случилось у меня такого с тем умным и красивым мужчиной. А могло бы, но пронесло.

Не устраивало его, что я такая красивая, такая упорная, но такая приземленная. Конечно, куда уж мне. Чай не поэтесса с верлибром,

которой папенька с маменькой на двадцать лет квартиру подарили, а на двадцать один – тачку.

Подругу я всегда уважала за то, что она по делу пишет – и без страха и упрека, как говорится. А ведь могла бы связи налаживать, но нет. А поэтессы эти… хочется взять их и башкой в ледяную воду кунать, пока не очухаются от своего наркоманского состояния. Или в мой родной райцентр вывезти – эффекту даже больше получилось бы.

Кстати, подруга всегда симпатичной была, но выглядит в плане ухоженности – мама дорогая. По принципу: лишь бы не стыдно было в люди выйти. Раньше я думала, что это по-своему круто, а теперь, кроме раздражения, ничего не чувствую. Как можно не понимать, что жизнь коротка, а молодость еще короче, и прожить ее стоит будучи в красивом виде!

Сожитель мой такого же принципа придерживался. Зарабатывал гроши, ходил в таком старье, что стыдно было вместе с ним где-то показываться. Я ему однажды к празднику кое-каких шмоток купила, глаз у меня наметанный. Он поотказывался сначала, а потом начал носить. Сразу другим человеком стал выглядеть. А я подумала: что же, я так и буду его одевать? Соседи-то там родительские уверены, что мне тут в городе хахали соболиные шубы покупают, а на самом деле лохушка я в этом плане и не больше.

И тут я как раз с моим мужем познакомилась. Мы с ним почти ровесники. Ужасно деятельный был парень, много чем занимался, в том числе держал и точку с женской одеждой в ТЦ «Император». Как-то с ним мы сразу общий язык нашли. Хотя он как был немножко занудой, так до сих пор и остается. Заколебало уже это…

Но зато мой бывший был еще хлеще. Я же стала у него в квартире жить. Стиральной машинки у него не имелось. Я говорю: давай стиралку купим, я вручную корячиться не намерена. Давай, говорит, но я только через полгода смогу накопить. Жалко, сказала я, что не через год. Взяла и купила сама машинку. Смотрю – а он свою долю мне отдавать и не думает. То букетик мне купит, то книжку, то на концерт поведет – короче, никак не накапливалось у него на половину машинки. А я еще думала с ним квартиру в человеческое состояние привести… Обои у него старые были, такие совковые совершенно. Выцвели, отклеились. Я ему: давай новые обои клеить; он: давай, но я еще не скоро накоплю. Это при том, что он мне за машинку еще не отдал. Черт возьми, я что же, ремонт на свои деньги стану делать ему в квартире, куда он меня не прописал даже?

Короче, я вышла замуж за того парня. А он, говорят, горевал. Теперь вроде бы утешился с каким-то юным созданием. По слухам, юное создание – это что-то вроде моей подруги. Сплошная возвышенность, видимо. Деньги ее, конечно, интересуют еще меньше, чем его. Ну-ну, я посмотрю на них, когда они от большой любви размножаться начнут. Сразу много нового друг о друге узнают. И о деньгах особенно.

А муж… Без проблем тоже не обходилось. Помню, стригу я в салоне одного жирдяя (а салон у нас очень крутой был). Так тот начал мне на полном серьезе впаривать, какое я быдло. Я поначалу хи-хи, ха-ха, даже соглашалась шутки ради. Смотрю, а он ничего не понимает. Я его стригу, а он расселся и вещает: вот я сижу, а ты меня обслуживаешь, значит, ты быдло, неудачница и уважать тебя не за что. Я опять пытаюсь все на ха-ха перевести, спрашиваю с улыбкой, как же, мол, можно меня не уважать, если я честным и нелегким трудом себе на жизнь зарабатываю. Причем аж с пятнадцати лет. А он мне опять: вот потому-то ты и быдло, что ишачишь тут, роздыху не зная, а я – уважаемый человек, потому как мне твоя годовая зарплата, потом и кровью заработанная, – это для меня тьфу, фантики. Потому-то тебя уважать не за что, а я – уважения достоин.

Господи, слышала я в своей жизни слова и похлеще, но этот мешок с говном меня вдруг совсем из колеи выбил! Наверное, всему есть предел. И способности кланяться, плевки со своей морды вытирая, тоже. Достригла я его, хоть руки и трястись стали, добралась как-то до дома. Упала на диван, лежу и реву в голос. Муж стал спрашивать, конечно. А я вою белугой и никак остановиться не могу. Да я чуть не с детства пахала и пашу как проклятая, да я сама себя с нуля сделала, да я мастер, которого весь город знает! Меня – и не уважать?! А он кто? Вор!!! И его уважать, значит?!

Муж и говорит, попей водички, успокойся. Что ты нервы попусту тратишь, все равно ведь ничего тут не изменишь. Ты же знаешь, что твоя хозяйка всегда на стороне клиента будет.

Я на какое-то время даже реветь перестала. Подумала, что брошу и его тоже. Даже пришло в голову, что правду говорят насчет «все – козлы».

Потом опомнилась. Чего я собственно хотела? Чтобы он такой встал с дивана, надел ботинки и пошел морду бить? И чем бы хорошим это для него закончилось?

Встала, пошла в ванную. Закрылась там и стала плакать уже потихоньку. А закрылась, потому что боялась, что если буду сейчас на мужа смотреть, то уж точно его брошу.

Долго ли, коротко, стучится муж под дверью. Уходи, говорит, из этого салона нахрен, будем свое дело открывать.

Я поначалу даже испугалась. Но только поначалу. А потом все пошло геморройно, но очень удачно. Мою студию стрижки мы обустроили в том самом ТЦ «Император», это как раз самый центр города. Нервы в связи с открытием нам потрепали изрядно… но зато теперь отбою от клиентов нет. Девочки у меня очень толковые работают, а ко мне самой чуть ли не за год записываются. Девочек я не обижаю. Конечно, если кто-то из них нарывается на хамство, как я тогда, клиент у нас все равно неприкосновенен. А с обиженными я чашку чая распиваю и впариваю им, что скоро мы совсем раскрутимся и тогда уж можно будет всякое хамло отфильтровывать. Ну а для раскрутки надо

просто лучше работать. Они верят, успокаиваются. Хотя, казалось бы, ясное дело, что чем раскрученнее студия, тем больше толстожопых неадекватов она должна терпеть.

Дело усугублялось тем, что она – она накатала статейку о моей бывшей хозяйке и ее салоне. Наслушалась моих жалоб и пошла строчить. Бороться за справедливость. Благодаря ее борьбе у нас чуть все не сорвалось со своей студией. Впрочем, какая это для нее мелочь!

В конце концов, все у нас с мужем теперь путем. Квартира в новостройке, по тачке у каждого, достраиваем дом за городом. Дочке скоро полтора годика, я нашла ей шикарную просто няньку. Эх, жаль всего одна бабушка у дочки будет, то есть свекровь. Мои-то все сидят в своем Задрищенске и только гундят, что мало я, зажиточная, им присылаю. Оказывается, про меня на исторической родине уже совершенно дикие легенды ходят: как я из проституток выбилась и женой олигарха стала. Кажется, еще раз такое услышу и в феминистки подамся. И не важно, что я феминисток дурами набитыми считаю. Мужики и так все поголовно слабаками стали, а эти феминистки… Подруга, конечно, говорит, что я не права. Убедительно говорит, но это слова, а на деле? Чего она добилась: что ни одно городское СМИ с ней дела иметь не хочет? Что тридцать лет, а семьи нет и даже зацепок нет? Впрочем, теперь она в Питере…

Впрочем, теперь она в Питере планирует… Бог ты мой, мне просто плохо стало. Короче, теперь она в Питере планирует… нет, это надо совсем мозгов не иметь. В общем, она собирается там, в Питере, внедряться на стройки под видом малярши и вести агитацию среди местных гастарбайтерш. Она называет это: объяснять им их права. Я аж слезу пустила и обниматься к ней полезла. Это же всё, не жить! Я в Интернете читала, как таких агитаторш потом вообще не находили… Исчезали барышни, и всё. А она улыбается и говорит, что авось не попадется, думая явно о чем-то другом. Как не попадется? Я бы такую вмиг вычислила.

Сейчас она сидит напротив меня. Волосы растрепанные, глаза горят. Говорит, что так надо.

– А мне-то почему это совсем не надо? – спрашиваю я.

Она мне ересь какую-то загоняет про то, что ежели ничего не делать, тогда уж точно ничего не изменится.

А кой ляд тебе что-то ломать, если можно приспособить это под себя? Уже раздражают ее рассуждения, ей-богу.

Она давай на тему ребенка давить. Хочу ли я, мол, чтобы ребенок у меня ходил в ужасную школу вместе с малолетними отморозками, где вместо света знаний будет одно сплошное мракобесие.

Я ей втолковываю, что если ты захочешь, то сможешь обеспечить своему ребенку нормальную школу.

А она демагогию начинает. Как же ты, спрашивает, после такой школы для умных будешь выпускать ребенка в этот отупевший вконец мир?

Я понемногу начинаю беситься. Никак не могу понять, зачем она хочет делать то, что задумала со стройкой?! Отлично знаю, что она слов на ветер бросать не будет, потому и прихожу мало-помалу в бешенство.

– Мужиков у вас там нет, что ли? – спрашиваю.

А она, оказывается, даже сама не знает.

Меня это добивает, я начинаю орать, на кой ляд ей лезть на рожон?! Я ору, что жизнь прекрасна, что человек родился не для жертвы. Иисус вон уже за нас жертву принес, и хватит на этом.

После Иисуса она ржет.

Страшная мельница крутится у меня в голове. Я изо всех сил хочу понять подругу, но не могу.

А она уже и не пытается ничего объяснять. Говорит, что она должна, и всё. Что тогда уж она точно проживет жизнь с пользой.

Что же, все остальное ниже этого? Я опять кричу. Работать, делать людей красивыми, любить мужа, растить ребенка, устраивать все вокруг себя, чтобы и по своему вкусу и чтобы людям было приятно, – это все что, и гроша ломаного не стоит?!

Она пожимает плечами.

Я молчу.

Как она меня бесит.

Нет, я, похоже, ее ненавижу!

Ведь она без слов намекает, что я – трусливое быдло. С чего, откуда у нее такое право презирать меня?

Героиня, б**дь.

Почему она всеми силами уничтожает во мне всякий вкус к жизни, почему настраивает меня на жизнь за идею?

Я что, сама не живу идеей?

Нет, какого она тут показывает полную свою свободу? Чтобы поиздеваться надо мной? Показать, что я живу не так? Что у меня кишка тонка быть такой, как она?

Да что же она мне жить спокойно не дает?!!

Если б не она, разве сходила бы я сейчас с ума от этих идиотских сомнений?

Я не вынесу такого раздрая. Легче просто ее ненавидеть.

Гребаная подруга, зачем ты такая? Зачем втянула меня в эту тоненькую человеческую надстройку, совсем не такую, как все живое и по-своему прекрасное человечество?

Очень тоненькая эта ваша надстройка.

Совсем тоненькая. ◆

Рязань, 2013

Наталья Рязанцева

ВСЕГДА И СЕЙЧАС

Вот уже лет двадцать я преподаю во ВГИКе сценарное мастерство. Этот хрупкий предмет так всегда и назывался – и когда мы учились у Владимира Туркина и Евгения Габриловича, и до нас, когда учились ребята, хлебнувшие войны, – В.Ежов, Б.Метальников, Ю.Нагибин. Их сценарное мастерство проявилось в 60-е годы в нескольких заметных фильмах, но «что-то главное»… нет, не пропало, попало в наше послесталинское поколение. На болшевских дорожках, на семинарах, иногда скандальных, в экспедициях и застольях происходила эта «связь времен». Шпаликов, например, любил расспрашивать «стариков» – познакомил меня с Михаилом Светловым, с Виктором Некрасовым, а однажды проводил до дома самого Габриловича, усадил на скамейку, и они два часа говорили про довоенную жизнь. Про женщин. У Гены была идея написать пьесу про вдов погибших или рано умерших писателей, музыкантов, ученых – элиты сталинских времен, чьи жены никогда не стояли за керосином. Теперь про это можно прочитать десятки книг, а тогда – только «из уст в уста».

Габрилович был прекрасный рассказчик. Когда спрашивали, не избегал житейских мелочей, сплетен и умолчаний – не из-за страха, а из-за непостижимости эпохи, которую всю жизнь до глубокой старости пытался постичь. В те времена, когда наш – сильно поредевший – курс готовился защищать дипломы, ему было лет шестьдесят, и он написал еще много сценариев, правда, все чаще с соавторами, приглашая режиссеров участвовать в этой нудной работе над вариантами, или вообще извлекал из дальних ящиков забытые заявки, предлагал молодым выпускникам Высших курсов – Панфилову, Авербаху… А сам уже тяготился кинематографической возней, хотелось-то ему писать прозу, вспоминать

←
Евгений Габрилович,
Никита Михалков,
Наталья Рязанцева
в Варшаве

и писать. К счастью, он оказался долгожителем, дожил до «перестройки и гласности», выпустил две книги, при этом охотно путешествовал, выступал и давал интервью. Не терял детского любопытства ко всему на свете.

Помню, как праздновали его восьмидесятилетие в Армении. Выездное заседание комиссии по кинодраматургии (ежегодное, в разных республиках) проходило с особым размахом, нас возили по всей Армении, даже на атомную электростанцию привезли. Габрилович не пропускал ни одной экскурсии, и когда лучшие представители сценарного цеха всех республик и всех поколений, покачиваясь с дороги, расселись в огромном кабинете с одной мечтой – спуститься в банкетный зал, наш юбиляр уселся рядышком с главным инженером и без конца задавал вопросы про синхрофазотрон и – главное – куда же девать радиоактивные отходы. Молодой инженер (пиарщик, как сейчас бы сказали) охотно и многословно объяснял, пока кто-то не произнес осторожно: «У матросов нет вопросов», и все мы скатились к накрытому столу, а Евгений Осипович все допытывался, как везут и где хоронят ядовитые отходы.

Тот исторический банкет я не раз описывала, помню дословно, как догорала, в тостах и объятиях, под армянский коньяк, наша гордая «дружба народов».

А было это в октябре 1979-го, еще до… до голодных 80-х, до распада СССР, до «горячих точек» и всего, о чем не хочется вспоминать. Но нас не спрашивают «хочется – не хочется», память витает где хочет, ее не заткнуть кнопкой, как радио или телевизор. Старик Габрилович, кстати, ежедневно слушал «голоса», был в курсе мировых событий, а его сын Алексей (вместе с Самарием Зеликиным) снял больше пятидесяти документальных фильмов, среди них есть просто выдающиеся. И отца он в конце концов снял – уже в глубокой старости. Где-то, может, и показывают эти фильмы, но не на главных каналах.

А я стала преподавать во ВГИКе, когда Алеша умер, пришла на его место, на тот второй сценарный, который он сам набирал и учил полтора года. Первое их задание было «Семейные легенды». Я прочла десяток «семейных легенд» и подумала: какие интересные ребята, «я тоже хочу» – и писать семейные легенды, и давать такое задание. А время было смутное (оно, впрочем, всегда такое), мастерская Алексея Габриловича считалась телевизионной, документальной, но не возбранялось, конечно, и что-то игровое написать, прочесть и обсудить. В результате почти все защищались игровыми сценариями. Никаких педагогических принципов я не изобрела, хотя очень старалась. Припомнила подробно, как мы учились, как нас учили, что имело отношение к «сценарному мастерству», а что – ко всему прочему. ВГИК тогда кипел политическими страстями, а каждый из студентов – своими личными, иногда на грани нервного срыва, а то и за гранью.

Это мое ностальгическое лирическое отступление не надо принимать за тоску по молодости, мол, «и трава была зеленее». Просто

Юрий Клепиков, Евгений Габрилович, Наталья Рязанцева, Павел Финн

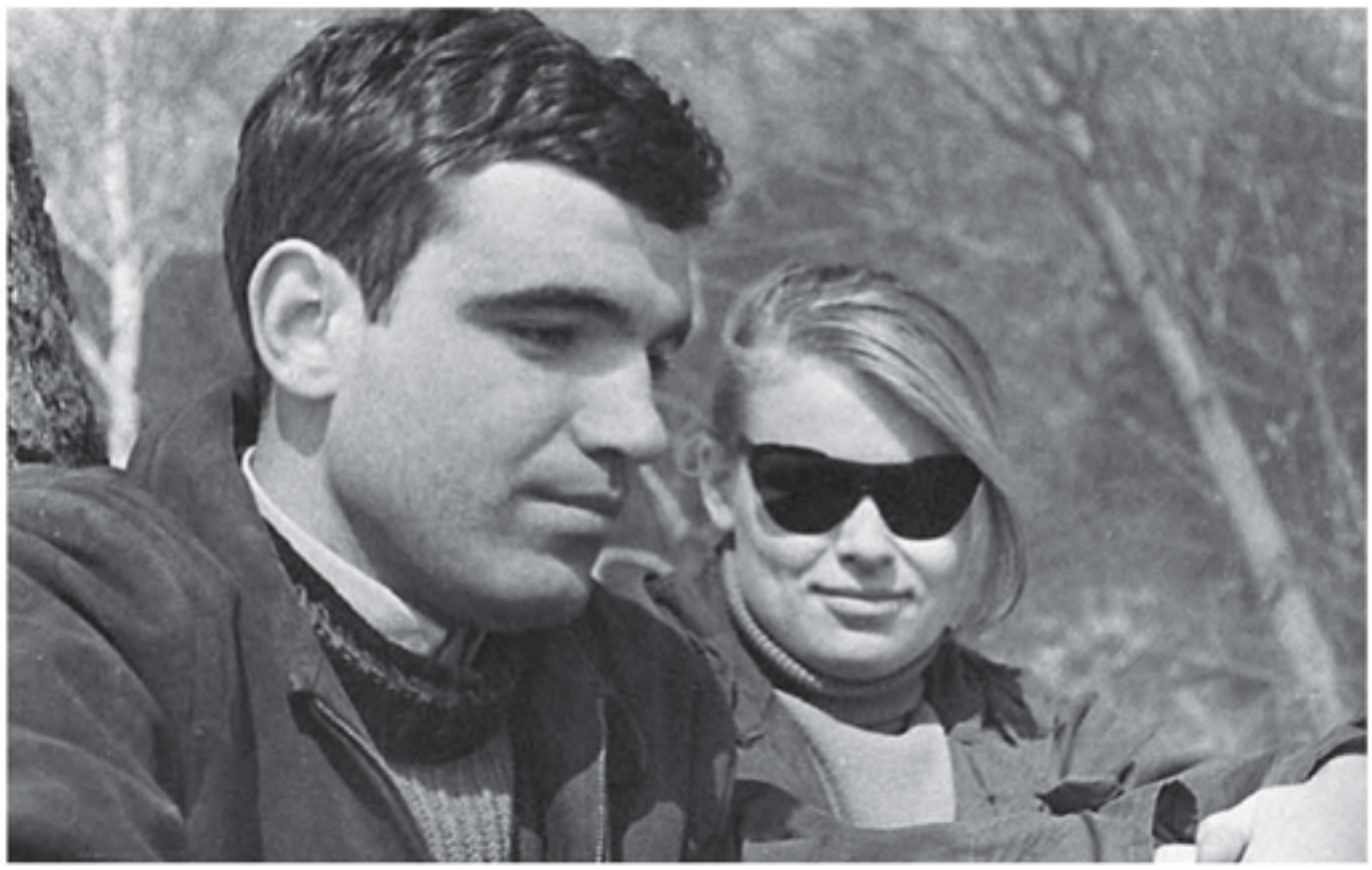
приятно вспомнить, как мне повезло: попала к Габриловичу, не всем выпадает такая удача.

Сейчас мои вгиковцы на третьем курсе, и я предчувствую большие неудачи. Не интуиция, а горький опыт говорит, что именно третий курс – как перевал, который нужно взять, – и многие пасуют. Отлынивают. Не ходят на занятия и даже на просмотры. И так в каждом поколении, то есть наборе. Я часто встречаюсь со своими бывшими студентами, и каждому есть что вспомнить – как прогуливали, врали, подсовывали старые работы, изменив страничку.

На курсе всегда есть два-три человека, перевыполняющих план, пишущих сверх учебной программы быстро и легко, но им тоже недосуг обсуждать чужие недоделанные пробы пера, они исчезают куда-то к поманившему их режиссеру. И правильно делают. Скорее всего, не сойдутся характерами или режиссер снимет совсем плохо, но это тоже опыт. Сценарному мастерству учатся везде и всегда. Можно ли научиться? Габрилович говорил, что перед чистым листом бумаги, перед новым замыслом ты всегда ученик.

Вспомнился один ужасный случай. К концу третьего курса стали прогуливать даже занятия по мастерству. И вот однажды заглянула в аудиторию – с извинениями за опоздание, а там сидят Евгений Габрилович и Семен Фрейлих, ждут студентов. Перед ними одна, мне не знакомая, студентка, отставшая от своего курса, взрослая дама. «А где все?» Посидели десять минут в ожидании, я обещала через неделю принести готовый сценарий, и разошлись. Стыдно было – за всех, но как легко я и сейчас вживаюсь в образ прогульщика!

А вот образ преподавателя, который должен «принимать строгие меры», требовать объяснительные записки, мне не дается. За двадцать лет можно было бы догадаться, как поберечь свое время и нервы



Геннадий Шпаликов и Наталья Рязанцева

студентов. Но ведь теперь они другие! Новое поколение. С нашим, уходящим, и не сравниваю. Но с теми, кто поступал во ВГИК в середине 90-х, есть разница? В чем она и что общего? За полтора года им предстоит написать два больших сценария. Это трудная работа, а они, как всегда, думают, что однажды засядут за компьютер и настрочат «полный метр» с проблесками гениальности. А может, и вообще не думают, потому что наслышаны, что сейчас сценаристов много и без них все напишут или уже написали, только продюсерам и тем, кто деньги дает, что-то другое нужно. «Принеси то – не знаю что… Аленький цветочек?»

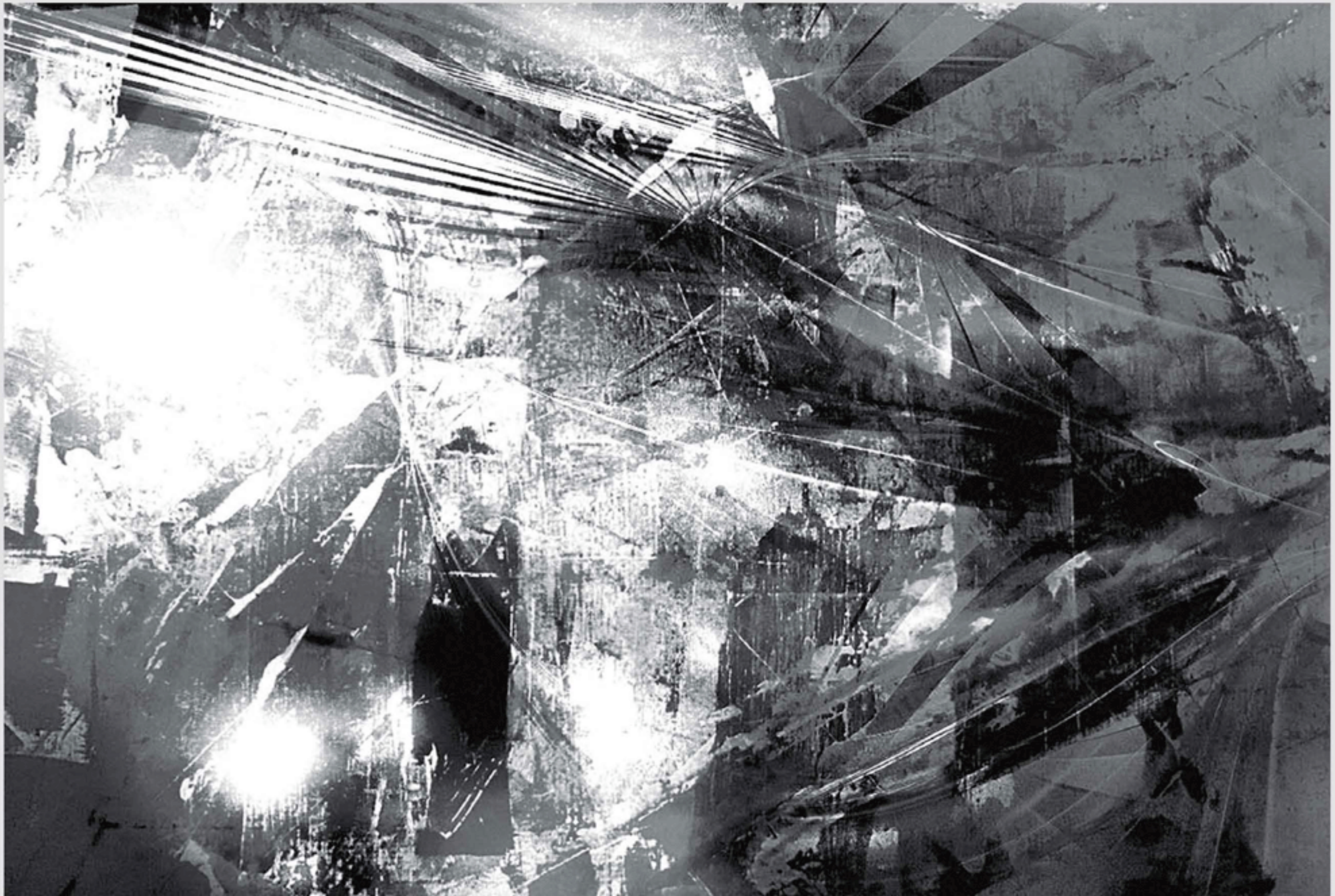
И ведь правда – всего много! Много каналов телевидения и кинокомпаний, много фестивалей и конкурсов, театров, клубов, издательств и журналов, в которых есть что почитать. Не говоря об Интернете. И наши нынешние третьекурсники всю свою сознательную жизнь провели среди изобилия. Для них это естественно – ничего не нужно добывать, все можно «скачать», перелистать и «иметь представление». На телевидении уже случались дискуссии о поколении «пользователей». А во ВГИКе недавно прошла научно-практическая конференция под названием «Творческая индивидуальность или драматургия формата?». Я там не была.

В нашем университете прошел 35-й Международный студенческий фестиваль ВГИК. Кипели дискуссии и мастер-классы. И наши ребята участвовали в качестве переводчиков на английский. И это хорошо. Вокруг да около кино всегда идет интересная жизнь. И у меня на столе скопилась куча журналов, газет и книг, которые стоило бы прочесть студентам. Вот «Искусство кино» № 9 с портретом Марлена Хуциева на обложке. Зачиталась, хотя, казалось бы, все знала про «Заставу Ильича». А вот журнал «Сеанс» – старый, 41/42, в нем дневники моего друга, однокурсника Владимира Валуцкого, прекрасного сценариста,

умершего полгода назад. А дневники сохранились со вгиковских времен, и это бесценно. И «сценарное мастерство» у Володи проявилось на первом же курсе и никуда не делось, приспособилось к сериалам. Он писал и был востребован до самой смерти.

Я хочу напугать своих студентов, потому что сама пугаюсь. Они попали в тяжелое время – не только в смысле крушения всего миропорядка и предчувствия жуткой войны, но и в личных, профессиональных перспективах. Сейчас многие остались без работы. Режиссеры и сценаристы средних лет, опытные, писавшие и снимавшие (не хочу называть фамилий), натыкаются на сплошные барьеры: «мы подумаем», «мы сейчас ничего не запускаем». Кризис – он и в телевизоре кризис. Режим экономии. Или выжидания. Все «как бы» ищут сценарий, сценариста, но – «не наш формат». И можно понять их медлительность. Сейчас опять есть темы, которых и касаться нельзя – иначе придется «гнуться вместе с линией партии». Да и зритель не хочет серьезного кино, подсел на маньяков и вампиров. Кино «не для всех» не приносит прибыли, одни убытки.

Наши студенты прожили два года весело и дружно, много писали и обсуждали, некоторые уже и полнометражные сценарии сочинили, получили пятерки, но… «сценарного мастерства» явно не хватает на варианты. Забросили, может, и не вспомнят. Но жизнь скоро напомнит первую заповедь Владимира Туркина: «Сценарий не столько пишется, сколько ваяется и строится… Повторим хором…» И мои жалкие уговоры: «Чтобы это написать, надо это дописать». ◆



Андрей Анненский

ЗАКАТ

Андрей в хорошей форме. У него уже большой опыт — актерский, производственный, да и во ВГИКе он учился с отдачей и интересом. И большие планы на будущее.
«Закат» — давний его замысел, наконец-то реализованный. И заслуженно принесший успех на вгиковском фестивале. Дело не в награде, важно, что начинающий режиссер поддержан.
У него сейчас ответственный момент — подготовка к первому большому фильму. Пожелаем режиссеру воплощения его новых замыслов.
Андрей толков, способен, энергичен. Будет большой глупостью и расточительностью со стороны тех людей, у кого власть и деньги нашего кино, если они не поддержат молодого режиссера.

Вадим Абдрашитов

В машине ехали с вокзала. Забрал он нас, договорились заранее. Сумки все в багажник не уместились, на колени взяли. Он в свитере светло-зеленом, а я с Николкой на заднее села и в окно глядела с предчувствием неопределенным. Может, тогда уже знала, что дальше случится с нами.

«Это я про абстрактное мышление читал. Для многих предметы, машины, квартиры, все такое… они абстрактны, а для других они конкретны. То есть вот я, например, думаю о том, что квартира стоит столько, платить за нее можно так и сяк, ценность ее увеличивается. Или машина там, марки разные, классы. И мне это тяжелее достается, я весь путь сразу вижу: что делать

надо и сколько работать, чтобы эту квартиру или машину купить. Все усилия мысленно проживаю. А есть другие. Они саму цель себе абстрактно представляют. И путь к ней тоже. И проблем, и преград не видят. Му**ки, казалось бы, а нет, они отчасти еще быстрее добиваются. Как – непонятно. Я тут тормозну, мне быстро в одно место заскочить надо».

Притормозил, вышел, машину закрыл. Мы с Николкой сидеть остались, он спал на плече. За окном люди, суета, а я тут, внутри, в безопасности, в коробочке с окнами запотевшими.

Вернулся, другой немного. Дальше молча ехали. Перед домом остановились. Я выйти хотела, но Сёма остановил. «Смотри. Пятый этаж, номер 56. Вот две пары ключей. Квартира описана банком и на торг выйдет не раньше марта, так что пару месяцев перекантуешься, на ноги встанешь, а там видно будет. С тебя как с сестренки тридцать тысяч в месяц. Люблю, целую. Сёма». Я ему десять сую. Он не берет, опять морда, как тогда, когда в машину вернулся злой. «Со следующего месяца давай». Выставил сумки, в щеку чмокнул, уехал. А у меня мысль мелькнула: вот выйдет на торги, я и куплю. И переезжать не надо. Улыбнулась.

Маленькая была, одна комната и кухня. Мебели нет почти, три матраса только на полу. Тут не жил никто, дом новый. Разложила вещи, Николкины на один матрас, свои на другой.

Надо было купить несколько вещей в квартиру. Мочалки, моющее средство, тарелки, приборы. Громадный гипермаркет. Шли по бесконечным рядам, все время за угол заворачивая. Один, второй… И тут обернулась и увидела, что Николки рядом нет. Обратно пошла, пути путая, звала и слышу, где-то рядом он, маму зовет, а найти не могу. Все быстрее шла, сердце билось. Уже люди глазеть стали. На голос иду, через ряды виляя, а найти не могу. Сам он ко мне бросился и плачет, и я с ним плачу. А почему, понять не можем.

На кассе стояли, и касс много, ряды целые. А напротив женщина с ребенком в очереди, тоже с пластиковой тарелкой, с приборами, доской и ножом, мочалкой. На нас смотрела, а мы на нее.

В квартире жареным пахло. Там две женщины на кухне. Жарят. «Соседями будем, – улыбнулась одна. – Родными, в одной-то комнате».

Николкины вещи уже лежали вместе с ее на одном матрасе.

Ночь настала, пошел снег. Она вышла на застекленный балкон, открыла окно, закурила. За окном дымились заводские трубы, проезжали машины.

С утра жир на плите новой мочалкой драила, сильно драила, прилип он, без крышки жарили падлы. Как дома у себя. Рука даже болеть начала от силы такой.

Он ждал в баре возле метро «Красные ворота». Современном таком, бетонном. Он тоже, как бар, получился, в сером пиджаке с маленькой папкой кожаной, по телефону все время. Правда, лысина неухоженная, не видно ее ему в зеркало, наверное. Улыбнулась. «Люда», – угадал он. «Сергей», – подтвердила я. Он сразу глаз ловит, сразу, петух. Ноги у меня сами вместе сжимаются, невольно, и держу крепко. Главное, чтоб не разжал взглядом своим. Так и разговор строился. «Литературы много на эту тему. Научишься». На «ты» уже, надменный. Одолжение мне делает, петух. «По квартире в два месяца продавать если будешь, нормально. Хватит». – «А я с сыном, мне на двоих надо». – «И с сыном хватит. Поехали, покажу объект один на продажу, пособие наглядное».

Машина у него дорогая вроде. Приехали. В центре. Дом восьмиэтажный. В лифт. Молчит и смотрит. А я про дом и спрашивать боюсь, пока вроде хорошо все, приглянулась ему. Квартира из двух комнат, ухоженная. Я по коридору медленно, он за мной. Я остановилась, в комнату заглянула, он сзади. «И сколько такая?» Он за грудь меня мнет через свитерок тонкий. Пыхтит уже. Я в комнату ускользнула, не знала, что в спальню. Он через юбку мне рукой лезет, пальцами своими. А я сопротивляться боюсь, только смотрю на него, а он меня отворачивает. Колготки ему мешают. «Не рви, я сама».

В машине до метро отвез. «Риелтор ты теперь, давай. Завтра как штык. – Рукой обозначил, посмеиваясь. – У меня обычно проблемы с этим. А с тобой вот, видишь как. Не подвел». – «И ты не подведи», – на выходе ему бросила.

«Ну что, взяли тебя?» В кафе сидели, в кофейне. Сёма с планшетом своим, не отлипая. «Взяли?» – «Взял он меня». Сёма от планшета отвлекся, понял вроде. «А эти две? Это надолго, как?» Опять в планшет уткнулся. «Они на работу к нам, их коллега мой туда, меня не спросил. А теперь некуда. Ты не расстраивайся. Ты скоро сама снимешь. А через пару лет и сдавать будешь. Ипотеку тебе сделаю. Со скидкой». – «Не боишься, с людей-то? Если пожалуются?» – «Пожалуются, и ипотеки не будет. Ко мне ведь те, кому так просто не дают. Справки липовые, кредитная история с «Войну и мир». Ты мне своих води, покупатель если слабенький – води. А то Сережа совсем забыл про меня. Хоть тебя согласился». Не стала подхватывать усмешку невежливую. То ли не слушала, то ли не слышала, отвлеклась. За окном люди ходили, Новый год скоро. Ходят кто хмурый, кто радостный. И как-то приятно на них смотреть было, другие они совсем стали, лица. А может, и предчувствовала что-то, холодное рядом совсем, не могла себе объяснить что. «Ты мне тридцатку отдай, а то тяжело сейчас». – «Я вчера тебе десять, ты не взял». – «А теперь возьму». Улыбнулся.

Офис большой был, людей много. Каждый своим делом занят, но на других смотрят, посматривают. С опаской. Женщины больше, чем

мужчины. И все в микрофончик с наушником что-то говорят, а выражение лица у всех одинаковое.

Он шел впереди, я за ним. Поворот, еще поворот. Остановился рядом с местом свободным. На меня повернулся. А я на него, как в машине тогда: не подведи, мол. Он дальше пошел, но сзади уже. И трогал все сзади рукой своей, в поворотах направляя.

В его офис зашли. Он дверь закрывать не стал. Секретарша, кобыла, все взглядом своим стреляла. Он знал, почему не закрыл. «Крылатая ты». – «Как?» – «Крылатая, говорю. Перелетела. Другие годами прыгают, кувалдами бьют, а ты перелетела. Держи адрес. Четыре комнаты, спецзаказ, хорошего одного. Потом познакомлю, тебе понравится. Условия особые. Сегодня в шесть встреча с хозяевами. Там на месте сориентируешься. Список документов и процесс поняла?» – «Три месяца зубрила перед приездом-то. Иначе как?» – «Иначе никак. Планировка вот, квадраты сверишь. Давай в жэк на проверку, скажешь, от меня, они в курсе, а в девять отзвонишься, я тебе адрес свой дам. На доклад приедешь. Как штык, поняла? – сквозь зубы говорил, а кобыла всё пялилась. – Иди давай. А то съест тебя».

Опять к кофейне шла, посоветоваться. Как так сразу на большой заказ такой? А Сёма с клиентом сидел, за тем же столом. Другой совсем, глаза большие, улыбка ненастоящая, втирал. Дальше пошла, заходить не стала. Не мешать чтоб. А может, и видеть его таким не хотела. Шла по городу, время еще было, запас. Мимо магазинов дорогих – обувь, одежда, торты, украшения. Быстро шла мимо, хотя не торопилась совсем. Поток нес.

В жэке очередь. Справа женщина, грязная, пахла. От нее отсели. Она рядом села, других мест не было. На нее глазеть начали также. Напротив сидела мать с сыном. Сыну лет тридцать пять, ей под семьдесят. У него в руках папка с документами. Молча сидели. «Выписка из жилкниги на Масловку кому?» – из кабинета вышла такая, в мини-юбке, рисунки на ногтях. Зашла за ней в кабинет. Она за компьютер. «Верхняя Масловка, 9, квартира 46?» – «Она». «Там двое только, с тридцать третьего и потом с шестьдесят восьмого». Справку напечатала, а из принтера не берет. На меня пялится. «Можно взять?» – «Новенькая что ли? А спасибо где?» – «Спасибо». – «Идиоток понабирает… Сережа ваш».

Дом нашла. Подождала, пока из подъезда выйдут. Прошмыгнула. Там женщина пожилая сидела за столом, вахтерша. С ней рядом другая – в пальто старом, с пакетом потрепанным. Разговаривать перестали, на меня уставились. «Вы к кому?» – «В сорок шестую я». Молчали обе. Ничего не сказали, только взглядом проводили, а я скорее от них к лестнице. По коридору шла длинному. За мной через щель наблюдали. Глаза.

Дверь нашла. Звонок оторван был, лишь провода оголенные из стенки торчали. Постучалась. А глаза из той двери в голову превратились с волосами седыми. На меня смотрел. Дед. Я на него, он на меня. Дверь открыли. «Заходи, – азербайджанец, наверное. – Давай. По-быстрому надо все, Сережа сказал тебе? У нас неделя есть, бумаги подготовили, подпишем в понедельник, и давай. Смотри, пиши что надо тебе, вот всё». Папку передал и в комнату ушел, в кресло перед телевизором. У него там раскладушка стояла, одежда сушилась. А комната – гостиная бывшая, мебель старая, книги, картины, ковер протоптанный. «Хозяин?» – «В комнате он, ты его не трогай, я за него. Всё у тебя в бумагах, доверенность, всё». Прошлась с планировкой в руках, осмотрела. Осталась комната, где хозяин. Постучалась. Там дверь на ключ закрыта. «Мне туда зайти бы глянуть». – «Твою мать, надо оно тебе, а?» – «Ну сверить надо, нет?» Пошел к дверям, достал ключ, открыл. Вонь стояла. Там на кровати дед лежал, пыхтел что-то. Бутылки вокруг, лекарства и картин куча, краски старые, мольберт. «Как он, с водкой-то таблетки?» – «Как надо. Посмотрела?» Вышла из комнаты. Он в свою комнату ушел. «Что хозяину сказать? В понедельник сможем?» – «А чего ему говорить? Ему все равно, нет?» – «Моему хозяину, дура». – «Успеем». Одеваться стал, в одежду неплохую. Ключи взял, дверь входную открыл. «Поехали». – «Куда?» – «В ресторан, отпразднуем». – «Не могу я, Сергей ждет». – «Он там и ждет, двигай, дорогая, хавать хочется».

В ресторане, грузинском, видимо, в отдельном помещении стол полный был, ребята веселые с девушками и постарше ребята. Сергей сидел, с толстым каким-то разговаривал. Меня увидел, не прореагировал, разговор продолжил. Пялились все. Противно пялились, много их. Усадили рядом с молодыми, своим ходом всё. Я на Сергея смотрела, а он никак. Наливали. Вино, шампанское, пир мерзкий. Все пьяные уже. Тарелки грудами стояли. Трогать начали. Встала, в туалет зашла. Телефон достала, руки сами Сёму набрали. За дверями музыка гремела, с дудками. Взял. Тоже музыка гремела на конце другом, но другая совсем. «Людаша!!! Как ты, дорогая?» – «Заберешь меня?» – «Откуда?» – «В ресторане, центр». – «А ты, с кем? С Сережей, с ребятами?» – «Я на улице подожду, хорошо?» – «Нет, милая, потом жалеть будешь. Блиц-карьера у тебя. Складываются карты, руби капусту! Тебе шанс такой один раз! Ведь это больше миллиона тебе. Сразу ипотека. И живи, работай!» – «А ты откуда знаешь так подробно?» – «До тебя продать не смогли, знаю я. А ты сможешь!» Трубку повесила. Сама. В зеркало глядела. Вышла. Ребята песни пели. С музыкантами. «Чунга-чанга». В жире купались, причмокивая. К Сергею подошла, на ухо ему сказала, что звонка жду, чтобы остальные видели. Вещи взяла, вышла. По улице быстро. От света машин скрываясь.

Вернулась. Вахтерша спала. Дышала, слава богу. Поднялась. Открыла дверь тихо. «Есть кто?» Тишина была. Закрыла дверь изнутри на

цепочку. Прошла в комнату к старику, между бутылок и хламом пробираясь. Положила сумку на пол и села с ним рядом. Сама не знаю, зачем пришла, то ли спросить что, то ли проверить, то ли убедиться. Кивнула на картины: «Ваши все?» Не отвечал. «Художник, как же вышло-то так?» Молчал, посапывал тяжело. Вытащила одну картину из тех, что у стены стояли в пыли. Абстрактная. Краски разные да линии. «А это чего?» «Закат», – ответил все-таки. «Закат. Где же тут закат-то? Линии одни». – «Там он, закат над рекой. Давно. А ты чего тут? За мной пришла?» – «А с картинами что, когда квартиру продадим?» – «Со мной они». – «А вы?» – «С картинами я». – «Пойдем помоем тебя, тебе завтра документы подписывать». Посмотрел на меня, сопеть перестал.

Мыла его в ванне ржавой, мочалкой. Сильно мыла, как жир от плиты с утра, и вода брызгала мне в лицо, вытирала, а может, и слезы вытирала, не знаю теперь. «Дед... А если не продадут твою квартиру, ты чего тогда?» Не отвечал, а я все сильнее терла его, до боли. Молчал. «Может, перепишешь кому? Может, продашь, а мы тебе другую купим, маленькую? Помогу». Воду выключил сам, вылез и ушел, голым как был, в комнату свою, бутылки расталкивая.

Дома у Сергея на диване сидели, телевизор работал. Я в халате, он так. «А куда его потом?» Опять молчанка. «Не подведи». Виски свой допил. А я глаза закрыла.

Снова магазин знакомый, без горизонта. С Николкой по рядам идем с тележкой. Он в тележку вещи кладет, только взглядом спрашивая. А я не ругаюсь. Он в тележку кладет. И я кладу. Тарелки новые, приборы. И не теряется он, рядом он, с тележкой, в восторге. У кассы стоим, с телегой переполненной. Радостный Николка. Всё на ленту. А напротив, где тогда женщина с ребенком стояла, никого. Только кассирша скучая на меня смотрит.

Еле домой затащили. Пакетов столько. Я на кухню пошла продукты укладывать. В квартире новой. И Николка радостно пакеты из коридора ко мне таскал. А на стене в коридоре картина висела, та самая с линиями из красок разных. И когда Николка последний из пакетов волок, остановился он и из коридора спросил: «Мам, чье это?» – «Что «чье»?» – «Закат кто рисовал?» ◆

Анна Кузьминых

ЧАЙ

Вокзал. Сквозь толпу к кассам пробирается Лена. Хорошо, немного броско одета, все идеально подходит по цветам, продуманы аксессуары. Хорошо, заметно накрашена. Она взвинчена, немного растрепана, лицо покрасневшее после плача. Ее движения резки. Подходит к кассе.

Лена. Какая ближайшая электричка?

Кассир. Что?

Лена. Электричка самая первая куда уйдет?

Кассир. На Киселево.

Лена. Сколько билет стоит?

Кассир. Двести.

Лена достает деньги, из кармана вылетают мелочь, фантики, она начинает было собирать их по полу, но сразу же разгибается. Покупает билет.

Лена сидит, зажатая между пассажирами электрички. На ее лице играет солнце. В вагоне тишина, периодически нарушаемая плачем ребенка. Лена часто достает телефон, тычет в него, но бесполезно: нет Сети. Она бегло оглядывает людей. Она напряжена. Около одного из окон сидит женщина с ребенком на руках. Мальчику около пяти лет. Он активно бьет ботинками по ее джинсам, вертится. Та пытается отвлечь его.

Мама. Смотри, какая труба.

Она указывает на большую полосатую трубу за окном, из которой валит дым.

Мальчик. Я не хочу на трубу смотреть, не хочу, не хочу на трубу, на трубу не хочу.

Люди разбредаются, тащат сумки. Лена остается на постепенно пустеющей платформе, озирается. Выбирает направление и уверенно идет.

Спокойный пейзаж с линией воды. Никого. Лена сидит на земле лицом к воде. Тишина. Даже природы почти не слышно. Лена подолгу смотрит в одну точку где-то перед собой. Медленно переводит взгляд. В какой-то момент, обернувшись, она неожиданно замечает рядом с собой, на расстоянии полушага, сидящего мужчину. Это Николай. Он так же смотрит вдаль, в одну точку.

Николай (*не оборачиваясь*). Тревожно?

Лена непонимающе смотрит на него.

Николай. А тут, гляди, тишина какая. Благодать. А все равно тревожно, а?

Лена ничего не отвечает, отворачивается. Когда оглядывается, Николай уже уходит. Он заметно хромает. В руках у него какие-то мешочки.

Лена пробирается по лесу. Там шумно, звучно. Она натыкается на Николая, который собирает мох.

Николай (*резко оборачиваясь, с комичной строгостью*). Следишь за мной?

Лена (*растерянно*). Нет.

Николай. А куда тогда идешь? Тут хода нет.

Лена. Как? Вон там ворота, я через них вошла.

Николай. Закрыли твои ворота.

Лена. Как закрыли?

Николай. Замком. В четыре часа закрывают.

Лена. А как мне выйти?

Николай. О, ну тут тебе надо деревню обойти, до Марусейки дойти, да там затопило, надо бы через лес, а то увязнешь. К утру до станции доберешься.

Лена. А иначе никак?

Николай. А иначе поспи до утра да иди в ворота. Я во-он там живу, видишь, крыша торчит, последний на улице.

Лена (*торопливо*). Извините…

Уходит в сторону ворот. Когда подходит к ним, пробует открыть. Заперто. Замок. С той стороны в этот момент тоже кто-то подходит к воротам и дотрагивается до них.

Лена. Извините!

Скрипучий голос старухи. Извиняем…

Лена. А здесь… Закрыто, да?

Голос старухи. А ты как думаешь?

Лена. Я имею в виду… Открыть никак нельзя?

Голос старухи. Отчего же нельзя, можно. Завтра.

Слышны ее удаляющиеся шаркающие шаги.

Лена в нерешительности остается у ворот, прислоняется к ним спиной. Достает телефон. Нет Сети.

Николай открывает дверь. Увидев Лену, сразу отходит обратно в глубь комнаты, оставляя дверь нараспашку.

Николай. А, это ты…

Лена остается на пороге, не понимая, можно войти или нет.

Николай. Ну давай, дверь-то прикрой.

Лена проходит внутрь. Это небольшое помещение, деревянное, довольно темное, со старыми потрепанными занавесками разного цвета, настоящей старинной скатертью. Николай сидит в углу на кособокой, чудом не падающей табуретке. Перед ним ведро, он чистит картошку. Он одет почти по-уличному, очистки от картошки немного раскиданы вокруг, его руки в грязи.

Николай. А ты что здесь забыла-то?

Лена. Отдохнуть хотела. (*Пауза.*) В себя прийти…

Николай. Пришла?

Лена. Не знаю.

Николай. Значит, не пришла. (*Убирает одну партию чищеной картошки в другое ведро.*) А ты там вообще была?

Лена. Где?

Николай. В себе?

Лена в это время вертит в руках телефон, водит им вокруг, ловит связь. Находит ее, встает, стараясь не двигать телефон, чтобы не упустить, тычет в кнопку, звонит.

Лена. Алло, алло! Слышишь меня?

Связь обрывается. Она строчит смс: «Со мной все в порядке. Буду завтра».

Николай (*вытирает руки об одежду, встает*). Давай вот, помоги.

Лена (*сразу встает*). Да-да, конечно.

Он усаживает ее на стул, она наклоняется над ведром, берет измазанный ножик, опускает руки в воду, явно холодную, руки вздрагивают. Лена берет небольшую картофелину и парой движений очищает ее наполовину, та выскальзывает, плюхается в ведро, капли остаются на Лениной одежде. Николай берет ее за плечо, поднимает.

Николай. Ой-ой, одежду-то свою замараешь. Пойдем, оденем тебя.

Они поднимаются на второй этаж по простой деревянной лестнице. Там воздух густой, заполненный то ли пылью, то ли дымом. В нем копится и дает красоту седеющий солнечный свет. Николай заходит в одну из комнат, выходит с вещами в руках.

Николай. Держи вот, приоденься.

Он спускается по лестнице вниз.

Лена выходит из дома с ведром грязной воды, несет его обеими руками, придерживает дверь ногой. Она в большой бежевой рубахе, которая достает ей до колен, рукава закатаны, и в штанах, которые ей тоже велики. Николай сидит на крыльце и что-то строгает.

Николай (*обернувшись на Лену и тут же снова окунувшись в свое дело*). Тебе бы умыться, а то размалеванная, так картошки не начистить.

Лена. Я потом умоюсь.

Она отходит подальше от дома, выливает воду из ведра на землю, возвращается. Николай встает ей навстречу, подходит, вглядывается в лицо и неожиданно плюет. Лена ойкает, отшатывается, закрывает лицо рукой.

Николай. Ой, смотри, там чернота у глаза потекла, умыться надо.

Он берет с крыльца жестяную кружку с водой, подает Лене. Лена не понимает, что с ней делать. Николай опускает в кружку ладонь, зачерпывает воды и ласково проводит по Лениному лицу, умывает ее. Тушь размазывается серым пятном с разводами. Лена уходит в дом.

Лена смывает косметику, брызжет вода, бренчит деревенский умывальник. Николай входит в дом, начинает что-то делать вокруг стола, выбирает травы из разных баночек, ставит чайник. Лена заканчивает, оборачивается, ее лицо чистое и влажное. Кожа светлая, брови светлые, ресницы светлые. Лицо, как влажное облако.

Николай подходит к большому зеркалу, стоящему немного в тени, жестом зовет девушку к себе. Их лица отражаются, на них попадает свет, тела немного затемнены. Николай с интересом и полуулыбкой смотрит в зеркало.

Николай. Смотри, красота отражается. (*Пауза.*) Чай будешь?

Лена. Буду.

Она садится за стол. Николай наливает чай. Кружки огромные, с толстыми стенками, пузатые – будто вспухли. Лена заглядывает в свою. Внутри плавают листья и травы. В чае играют лучи последнего солнца, дают блики до дна. Чай прозрачный. Она пьет.

Николай сидит напротив Лены. Он выпивает кружку почти залпом. Ему горячо, и он, видно, любит этот огонь внутри.

Николай. Никак все не отдохнешь?

Лена непонимающе смотрит на него.

Николай. Ай, пойдем сейчас, встряхнемся немного.

Он оставляет посуду, берет Лену за руку, выводит из дома. Та быстро сует ноги в кеды у двери.

Полянка около дома. Сумерки. Лена и Николай сидят на земле, совсем близко. Николай начинает снимать с Лены кедину. Снимает

ее, снимает носок. Берет светлую Ленину ступню двумя потемневшими руками, прижимает ее к траве.

Николай. Рукой, рукой давай тоже.

Он прижимает ладони к траве. Лена повторяет. Он смотрит ей в лицо, оно «растрепано» и свободно. Он ложится на землю ниц, утыкается носом. Лена смотрит на него с секунду, а потом с удовольствием делает то же самое. Она поворачивает голову набок, к нему.

Николай. Земля нам свою температуру отдает. (*Пауза.*) Ты вообще понимаешь, что сейчас происходит? Ты с землей теплом обмениваешься.

Какое-то время они лежат молча.

Николай (*переворачивается на спину и смотрит в небо*). Что у тебя стряслось-то?

Лена (*переворачивается тоже*). Да ничего особенного, поссорилась…

Николай. С кем? С мамой?

Лена. Да нет, с любовью со своей.

Николай. С любовью – это да, скорее всего. А чего, плохой он? Козел, да?

Лена. Ну не козел, но ведет себя, как придурок.

Николай (*нарочито, с иронией*). Наказать его хочешь?

Лена пожимает плечами.

Николай. А ты?

Лена. Что я?

Николай. Не придурок?

Лена. Сейчас нет.

Николай. А обычно?

Лена. И обычно нет.

Николай. А иногда?

Лена (*пожимая плечами*). А иногда да.

Николай. А может, у него сейчас «иногда»?

Лена. У него «иногда» – постоянно.

Николай. Думаешь, у кого реже «иногда», тот и прав?

Лена. А кто же тогда прав?

Николай. Тот, кто другого пожалеет.

В это время садится солнце. Изменение цвета и света проходит по героям и по всему, что вокруг. Природа меняется.

Лена просыпается на втором этаже, на маленькой кровати у лестницы. Ей в лицо светит солнце. Она оглядывается вокруг, пытается опознать место и время.

Лена спускается по лестнице в светлую комнату. Николай чистит какие-то жестянки.

Лена. Сколько времени?

Николай (*медленно отрываясь от дела*). Времени, говоришь… Там часы, на веранде.

Лена выходит на веранду, оглядывается. В углу действительно висят настенные часы. Они под толстым слоем пыли. Она снимает их со стены, протирает влажной тряпкой. На часах 6.18.

Николай (*голос из-за двери*). Поставишь чайку?

Лена стоит около буфета, на котором полно баночек и коробочек с травами. Она их осматривает и нюхает. На некоторых есть бумажки с надписями, выцветшие и местами обтертые.

Лена. Но здесь нет чая…

Николай. Как нет?! А что же мы тогда пили вчера?

Лена. Как вы его делаете?

Николай. Возьми чабреца…

Он диктует ей, что брать и в каком количестве, Лена ссыпает все это в чашки. Заливает кипятком. Садится за стол и пьет. На столе хлеб и несколько яблок. Николай медленно оставляет дело, выпрямляется, обтирает руки об себя и садится к столу. Пробует чай, морщится.

Николай. Невкусный.

Лена (*расстроившись*). Ну я же делала все, как вы сказали!

Николай (*прищурившись, пробует дальше, пытается распробовать*). Сам никак понять не могу, что-то в нем не так. (*Чмокает.*) Не любишь ты меня.

Ставит чашку на стол.

Лена удивленно смотрит на него.

Николай. Ну не любишь ты во мне человека, неприятен я тебе, опасаешься.

Лена (*смутившись*). Ну с чего вы взяли?..

Николай (*перебивая*). Грязный, наверное. И кашляю еще.

Кашляет громко, почти ей в лицо.

Лена вконец смущается, ерзает на стуле.

Николай. А знаешь, почему ты меня не любишь? (*Пауза.*) Потому что в себе никогда не была. Как в себе побываешь, на себя посмотришь, всех полюбишь сразу, даже тех, кто в лицо кашляет, и кто людей бьет, и у кого «иногда» – постоянно. Тогда и отдыхать за закрытыми воротами не надо будет. Ну давай собирайся, тебе на станцию пора.

Тот же спокойный пейзаж с водой… Лена и Николай сидят рядом друг с другом. Они молча смотрят перед собой. Тишина. Через какое-то время Николай замечает, что у Лены текут слезы. Ее прорывает. Она плачет. Обхватывает колени. Плач переходит в рыдание. Она ложится на землю, немного катается по ней, ее как будто выворачивает изнутри. Николай сидит спокойно и смотрит на нее со светлой грустью. Он тихо дотрагивается до

нее ладонью. Немного успокоившись, она садится и обнимает его очень тепло.

Николай (*гладит ее по голове*). Ну-ну, все хорошо. Смотри, вот что тебе тут есть. (*Достает из своей сумы два небольших мешочка, на одном из них надпись «чай».*) Вот, смотри, яблочки сушеные. Поешь в дороге. А из этого чаю ему сделаешь. Да смотри не напортачь, сделай вкусно. Он заметит. Это все замечают.

Лена (*обнимает его еще раз*). Спасибо большое.

Николай. Да не за что. Тебя звать-то как?

Лена. Леной. А вас?

Николай. Николаем. Дед Николай.

Слышится звук поезда.

В вагоне заняты не все места. По сиденьям гуляет солнце. Мелькают деревья в открытых окнах. Лена сидит и смотрит по сторонам, оглядывает людей. Ее лицо чистое и спокойное. Она дышит медленно и глубоко. Кто-то кашляет рядом с ней. Она оборачивается.

На комоде в доме Николая стоит другая чашка с чаем, ее наполовину освещает солнце, чай прозрачный, в нем листья. В дом входит Николай. Убирает сумку, разувается, замечает чашку. Подходит, пробует. На его лице легкая улыбка. ◆

Илья Цофин

ДВАДЦАТЬ РАССКАЗОВ О ДЖО

Уже не помню, когда точно мы встретились в Ильей Цофиным в Берлине. Собственно, это было второе знакомство: первый раз мы коротко пересеклись в Москве в Доме кино еще в разгар перестройки. Цофин учился во ВГИКе на сценарном курсе у Сергея Бодрова. Вскоре великая киноиндустрия нашей страны стала превращаться в бесконечно малую величину. Оказавшись в Германии, сценарист переквалифицировался в более прибыльную профессию. Прошло много лет, но привитый вкус к писанию кинопрозы (а именно кинопрозаиком, кинодраматургом, литератором, а вовсе не техническим «сценаристом» завещала быть советская вгиковская профессиональная школа) все равно дал о себе знать — и в один прекрасный момент Илья Цофин вернулся в кино.

Войти второй раз в ту же воду удавалось не многим. Ему удалось, хотя и не без мытарств, которые обычно выпадают на долю юного сценариста, а тут свалились на благополучную жизнь солидного человека. Это имя все чаще появляется в титрах фильмов и сериалов (даже таких кассовых, как «Елки»), но на самом деле лучшие работы Ильи Цофина или подпорчены постановщиками, или еще не дождались своего часа.

«Джо» — одна из таких работ. Это еще не сценарий, но цельный кусок прозы, кинематографичность которого очевидна сразу, без изучения на просвет. Это культурная фантазия на темы литературы и кино одной великой страны, которая для русских всегда была недостижимой ролевой контрмоделью и которая так много значила в нашей жизни. И продолжает значить даже теперь. Можно представить, что подобный американский анекдот, отдающий американской же трагедией, но уже поставленный в постмодернистский контекст, вошел в художественный мир братьев Коэн. А можно вообразить его вполне русскую интерпретацию, только где оно, новое поколение режиссеров, с молоком матери впитавшее далекую, но близкую культуру?

Или вправду: гудбай, Америка, о?

Андрей Плахов

Роберт Смит, профессиональный игрок в покер

Это у меня он выиграл пятьдесят штук в покер в Лас-Вегасе. Только не представляйте себе сразу шикарный отель, роскошный покерный стол и официантов с шампанским. Отель был самый задрипанный где-то на окраине города, турнир под стать отелю, призовой фонд пятьдесят тысяч, входной взнос две штуки, ну и сами понимаете, что публика была еще та. То есть Лас-Вегас у каждого тоже свой. На этом турнире настоящих покерных игроков кроме меня было еще двое, все остальные шушера или случайные люди. Один из профи попал ко мне за стол, другой играл за соседним, вместе с этим Джо. Кстати, играть в покер Джо не умел, он не был игроком. Это была случайность, что он сел играть. Я думаю, что он и его дружки решили сорвать куш с помощью покера. Трое его приятелей топтались у него за спиной, и по их рожам было видно, что если он «пролетит», то им нечем будет расплатиться за номер в мотеле. Кстати, он мог вылететь уже при первой раздаче. Какой-то мексиканский идиот на двух десятках бросил все свои бабки на центр стола, Джо поддержал, а единственный профессиональный игрок вскрыл их обоих и показал двух тузов. У Джо оказалось два короля, и если бы крупье на последней улице не положил на стол еще одного короля, то эта история закончилась бы, не успев начаться. Но Джо повезло, он поймал третьего короля и у него сразу стало шесть штук баксов, а самое главное, за столом у него не осталось серьезных противников. Через пару часов он ободрал всех у себя за столом, а я сделал то же самое со своими соперниками. Так мы оказались с ним с глазу на глаз. У каждого из нас было по двадцать пять тысяч, и вечер должен был закончиться лишь тогда, когда все деньги одного окажутся в руках у другого. Я человек выносливый, могу играть хоть до утра, у меня профессиональная закалка, а новички, наоборот, быстро раскисают и теряют терпение. Поэтому я был уверен, что с деньгами из-за стола встану я, а вот Джо и его друзья будут подрабатывать грузчиками, чтобы набрать деньжат на билет домой.

Крупье сдал карты, Джо сразу двинул все свои деньги на середину и сказал: «Олл-ин!»

Я выбросил свои карты, между прочим, пиковых даму и валета, и внимательно на него посмотрел. Он сидел с абсолютно равнодушным лицом и спокойно смотрел на меня. Крупье сдал еще раз, и Джо опять швырнул все деньги на середину стола: «Олл-ин».

«Ты что, мальчиками увлекаешься?» – спросил я. Это я к тому, что есть такая примета, будто пидорам всегда везет в игре.

Он засмеялся: «Кто раз даст, другой раз даст – тот еще не пидораст».

Этот Джо оказался очень прытким парнем, ему явно не хотелось сидеть со мной всю ночь. Он еще двенадцать раз подряд двигал всю свою зелень на центр с таким видом, будто у него в руке как минимум два короля. На тринадцатый раз у меня оказались бубновые туз и король, и я ответил ему, когда он бросил карты на стол, и я на самом деле увидел двух королей, мне стало очень грустно, я же еще не забыл, с чего начался

этот вечер. Крупье с первой карты открыл еще одного короля, и я понял, что все кончено, я с надеждой смотрел на следующие карты, но крупье больше не открыл ни одной картинки. Через минуту все было кончено, когда крупье подвинул Джо все мои деньги и его друзья бросились на него с объятиями, я тихонько встал и вышел из комнаты. Терпеть не могу поздравлять победителей, как будто не достаточно тех денег, которые они у вас выиграли, так им еще непременно нужно потрепать тебя по плечу и полюбоваться твоей вымученной улыбкой. Нет, это точно не для меня.

Пит Фишер, бизнесмен

Честно говоря, я и представить себе не мог всего того, что случится со мной, я всегда был самый обычный парень, и, если бы кто-нибудь сказал, что я когда-нибудь буду называться бизнесменом, не в шутку, а серьезно, я бы первым рассмеялся. Моя мать всегда твердила: «У тебя в голове нет ничего, ты можешь только повторять за своими дружками».

Самое смешное, что она была права, я не лидер, у меня нет идей, я не могу заставить кого-то подчиняться себе, зато сам я умею очень хорошо подчиняться и выполнять приказы, я типичный второй номер и, честно говоря, не вижу в этом ничего плохого. Поэтому, когда Джо появился у нас в городке, я сразу стал его лучшим другом. Знаете, в нем было что-то такое, чего не было у меня. Он был очень уверенный в себе человек, когда он смотрел на тебя со своей полуулыбкой, то всегда казалось, что он знает больше, чем все остальные, и самое смешное заключалось в том, что это не раздражало. Это Джо принадлежала идея поехать в Вегас и поучаствовать в небольшом покерном турнире.

Он сам нашел этот турнир, уговорил еще двух парней, Билли Райта и Майка Бергера. Мы все скинулись по 650 долларов, на взнос и на дорогу, и отправились в Вегас. Я не сомневался, что он выиграет этот турнир, но, когда в финале Джо сидел напротив этого плешивого толстяка и раз за разом двигал все деньги на середину стола, я думал, что он сошел с ума. У меня внутри все сжалось, я просто не мог смотреть в его сторону. Я молился и изредка поглядывал на Майка, пытаясь понять по его реакции, что происходит, и когда Майк с громким воплем побежал в сторону стола, я понял, что мы победили. Я тоже бросился обнимать Джо, а он сидел с таким видом, словно каждый день выигрывает в покер по пятьдесят тысяч. Мы орали что-то, а Джо улыбался своей кривой улыбкой, а потом сказал: «Надо пойти чего-нибудь выпить».

По стеклянному переходу мы перешли из отеля в ресторан, честно говоря, это было еще то заведение. Помещение было небольшое, с барной стойкой и десятком столиков, покрытых бумажными скатертями. В углу зала была лестница, она вела в подвал, где располагалась бильярдная. Оттуда доносился грохот шаров и были слышны пьяные голоса. Мы заказали бутылку самого дорогого виски, выпили за успех и принялись мечтать, что будем делать с деньгами. Естественно, каждый хотел превратить эти пятьдесят тысяч в пятьсот, а еще лучше в пять миллионов и как можно быстрее.

Все, кроме Джо, считали, что нужно ехать в солидное казино и попытаться сыграть в рулетку или «Блэк Джек». Джо молчал, он медленно тянул свой виски, улыбался и молчал, а потом сказал: «Нет, в карты мы играть больше не будем». «А что же ты предлагаешь сделать?» – спросил Майк. «Нужно придумать бизнес, – сказал Джо, – какой-нибудь охрененный бизнес».

Все посмотрели на него с уважением, но вдруг из подвала раздался такой женский вопль, словно там кого-то убивали. У меня кровь застыла в жилах, от ужаса я не мог пошевелиться, а Джо поднялся и быстро пошел в сторону лестницы. Он всегда был очень смелым парнем.

Мэри, заблудшая девушка

Не люблю рассказывать, как я стала проституткой. Честное слово, это так скучно, все время слышишь одно и то же, влюбилась в парня, сбежала с ним из дому, потом кончились деньги, он сказал, что это все роли не играет, что он все равно всегда будет меня любить, просто сейчас нам тяжело, и я согласилась и пошла. Чушь, короче говоря! Меня, например, родная тетка на это сподвигнула, так что я лучше ничего рассказывать не буду. Занималась я этим уже несколько месяцев, могу сказать, что дела у меня шли неплохо. Наверное, поэтому я и расслабилась, иначе почему бы я поперлась в этот гребаный ресторан и согласилась спуститься в бильярдную, где было десять пьяных мужиков. Да, этот урод с косичкой спрашивал меня, что я делаю, а я ему сказала все, но это нормально, все девчонки так говорят, а потом находят способ отвертеться от того, что им не нравится. Но я не думала, что он захочет заниматься этим прямо на глазах у своих дружков, а он как раз этого и захотел. Короче говоря, он хотел трахнуть меня в зад, причем на глазах у десяти своих пьяных друзей. Я сразу поняла, что они со мной тут сделают, и до смерти испугалась, от страха я разревелась и начала лепетать, что я боюсь и что так я еще никогда не пробовала. Тот, который был с косичкой, от моих слез завелся еще больше, он расстегнул штаны и вывалил свой прибор, который оказался таким огромным, что я рванулась к лестнице, но куда там. Они меня поймали и с радостным гоготом прижали к столу. Урод с косичкой задрал мне юбку принялся стаскивать с меня трусы.

«Я боюсь, он у тебя очень большой!» – закричала я. «Большой? Ладно, тогда мы сначала разомнем тебе попку», – сказал урод. Он повернулся к своим дружкам, сказал: «Парни, дайте мне кий».

Кто-то протянул ему кий, он развернул его тупым концом и с ухмылкой посмотрел на меня. Тогда я закричала от ужаса. Я сама не знала, что могу так кричать. Урод зажал уши, а остальные принялись радостно ржать, и тут на лестнице появился Джо. Честное слово, когда я его увидела, я поняла, что теперь со мной ничего плохого не будет, а может быть, это мне теперь так кажется, я уже не помню.

Джо спустился по лестнице и спросил у урода с косичкой: «Парни, что здесь происходит?» Урод рассмеялся: «Эта шлюха слишком много на себя брала, и мы решили ее проучить».

Джо улыбался так, как будто услышал что-то невероятно веселое. «А можно проучить ее как-нибудь в другой раз?» – спросил он.

Этим пьяным ублюдкам явно не хотелось меня отпускать, и они глухо заворчали. Урод с косичкой, чувствуя поддержку, глумливо поинтересовался у Джо, с какой стати он должен меня пощадить. Джо развел руками и сказал: «Парни, это подруга моей сестры, я просто не могу ее здесь оставить». «Твоя сестра тоже шлюха?» – спросил кто-то из толпы.

«Ты гонишь, – сказал урод. – Если она подруга твоей сестры, скажи, как ее зовут». «Мэри», – ответил Джо. Урод рассмеялся: «Нет, ее зовут Сюзанна». Джо тоже рассмеялся: «Кто тебе скажет свое настоящее имя? Ее зовут Мэри».

Все уставились на меня, а я трясущимися руками достала из кармана куртки свое водительское удостоверение. Меня на самом деле зовут Мэри. Когда все увидели, как меня зовут, урод с косичкой понял, что добыча ускользает, и завопил: «Я заплатил ей триста баксов!» «Пойдем наверх, – сказал Джо. – Я дам тебе тысячу триста и еще ребятам поставлю выпивку».

Тут все сразу и заткнулись. Мы поднялись наверх, Джо отсчитал уроду деньги, заказал его дружкам выпивку, и мы вышли на улицу. Друзья Джо были слегка испуганы, но старались виду не подавать.

«Иди, – сказал мне Джо, – и больше так не делай, завязывай лучше с этим ремеслом». Я была так напугана, что боялась оставаться одна. «А можно я с тобой останусь?» – спросила я его. «Можно», – ответил он.

Майк Бергер, владелец ресторана

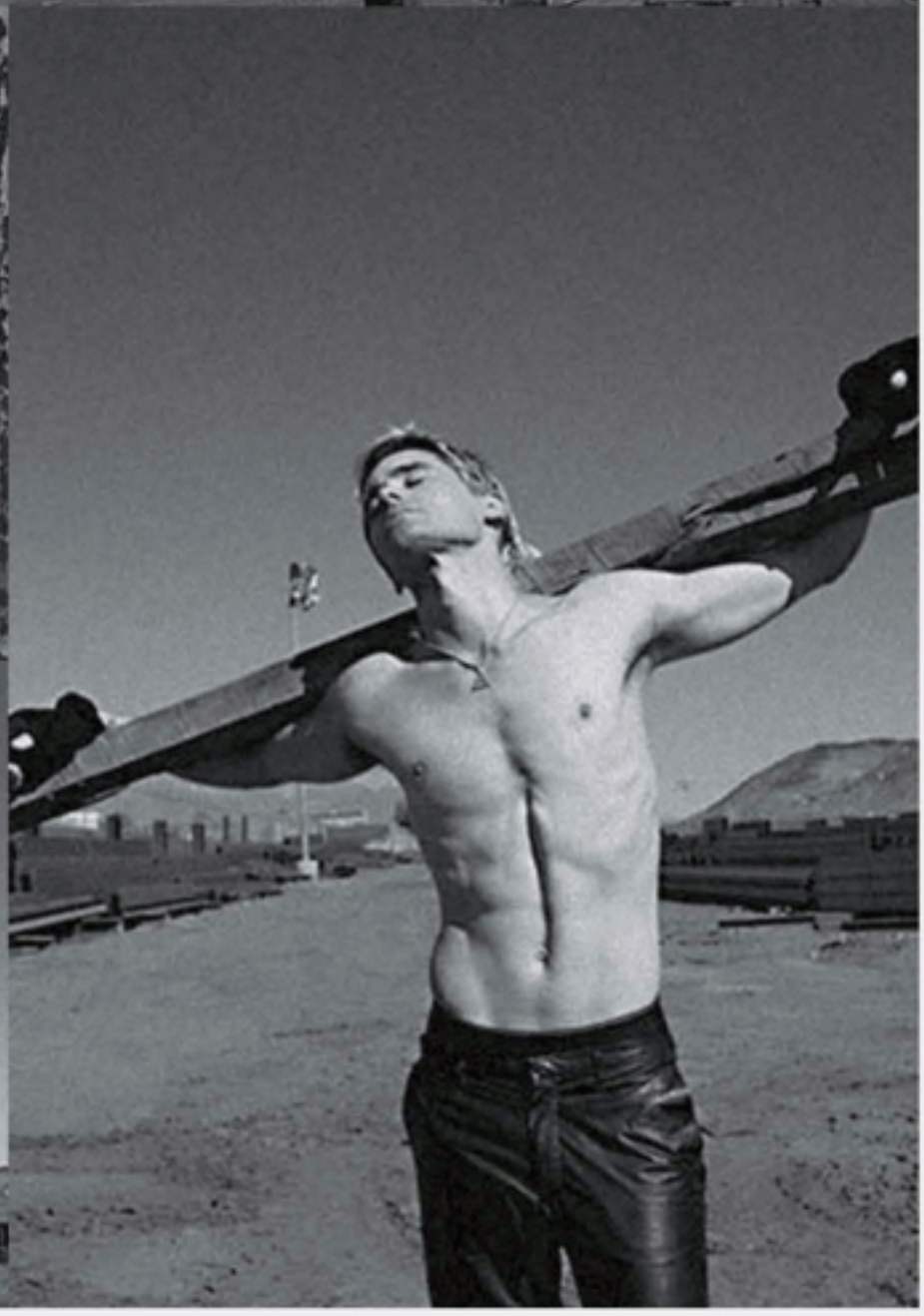
Утром мы собрались в кафе, чтобы обсудить, что будем делать дальше. Эта девица, которую Джо спас вечером, осталась ночевать у него в номере и к завтраку вышла с такой сытой физиономией, что всем стало ясно, чем они занимались ночью. Вообще-то, Джо всегда нравился женщинам, знаете, такой уверенный в себе тип, который много не говорит, только сидит и лыбится.

Мы ели омлет с беконом, оладьи с черникой и пили кофе. Мэри смотрела на Джо такими глазами, как будто он астронавт, который только что вернулся с Луны. Я бы отдал сотню баксов, чтобы посмотреть на то, что он с ней делал сегодня ночью, и уже собирался спросить об этом у Мэри, но тут Джо опять завел разговор о том, что мы будем делать с деньгами.

Все начали сыпать идиотскими предложениями, а я сказал: «Если бы придумать что-то такое, что можно было бы впарить тысяче человек по тысяче баксов, то у нас был бы миллион».

Мои слова неожиданно понравились Джо, он страшно оживился и сказал: «Ты прав, только нужно придумать что-то не по тысяче, а по сто баксов и впарить десяти тысячам лохов».

Все опять принялись нести разнообразную чушь. Особенно отстойные идеи были у Пита, но он старался изо всех сил, чтобы понравиться Джо. Когда все устали, я вспомнил о соляной шахте своего отца. Она



ему досталась от деда, а деду от прадеда. Шахта была заброшенная, соль там давно не добывали, и отец все время ныл, что он тратит деньги на ее охрану и содержание, а взамен ничего не получает. Я подумал, а что если продать эту шахту моим друзьям, такой человек, как Джо, наверняка нашел бы ей применение. А я бы заработал денег, потому что отец отдал бы эту шахту даром, просто он никак не мог найти подходящего дурака. Я рассказал парням о шахте, сказал, что в ней всегда одинаковая температура и влажность и что в ней можно хранить всякие вещи наподобие того, как хранят фильмы в Хатчинсоне.

Эта моя идея никому не понравилась, все начали говорить, что нужно еще найти желающих хранить у нас свое барахло, а все желающие давно хранят свое барахло в том самом Хатчинсоне. И тут Джо спросил: «А за что любой человек не задумываясь отдаст свои деньги?»

Тут вступил Билли, он был самый образованный из нас и даже учился в медицинском колледже, пока его оттуда не вышибли за фантастическую лень и раздолбайство.

Билли погнал насчет того, что самое главное у человека – это здоровье и что за свое здоровье любой отдаст все, что имеет.

«Что ты имеешь в виду?» – спросил Джо. «Ну, например, китайские таблетки от рака», – ухмыляясь, ответил Билли. «Их же не существует», – сказал Джо. Билли рассмеялся: «Мы их придумаем, закажем красивые коробочки с иероглифами, напишем, что таблетки сделаны по забытым китайским рецептам, и вперед. За пару месяцев продадим десять тысяч штук, и будет у нас первый «лимон».

Джо покачал головой: «Плохая идея. Нас прихватят ровно через две недели, и получим мы лет по десять, это минимум».

Билли очень нравилась его идея, и поэтому он начал спорить и говорить, что люди все отдадут, чтобы жить дольше, он начал сыпать различными примерами и даже рассказал о каком-то миллионере, который велел заморозить свой труп в жидком азоте, для того чтобы его в будущем оживили.

«Ты в это веришь?» – спросил Пит и начал ржать. «Конечно, верю! – закричал Билли. – Если бы ты умел читать, то знал бы, что ученые уже клонировали овцу, взяли у нее мышечные ткани и вырастили из них новую живую овцу – точную копию первой. А лет через сто таким способом будут выращивать и людей. Понял, придурок?!»

«То есть из клетки можно будет вырастить человека? Это похоже на сказку», – сказал Джо.

Пит, ощутив поддержку, снова принялся ржать. Тогда Билли окончательно вышел из себя и заорал: «Информация о человеке дублируется в каждой его клетке в тканях, костях, ногтях – везде, в любом биоматериале. Через сто лет людей будут клонировать так же просто, как эту овцу, жаль, что мы с вами этого не увидим».

Джо повернулся ко мне и спросил: «За сколько твой старик продаст свою шахту?» «Тысяч за двадцать», – говорю. А он мне: «За десять договоришься?»

У меня от радости внутри все сжалось, но виду я не подал и говорю: «Думаю, да!»

Тогда Джо поворачивается ко всей гоп-компании и говорит: «Значит, так: мы будем собирать у людей биоматериал, ногти например, и будем им гарантировать, что их воскресят через сто или двести лет. Думаю, за такое любой отдаст сто баксов. Через год у нас будет десять миллионов».

«А шахта нам зачем?» – спрашиваю. А он мне отвечает: «Мы там биоматериалы хранить будем».

Сказал, отвернулся и начал есть оладьи с черникой как ни в чем не бывало. Все на него выпятились и молчат, а он прожевал и говорит: «Фирму назовем «Возрождение», мне сорок процентов, а вам троим по двадцать».

Я ему говорю: «А не жирно будет?» Он рассмеялся, наклонился ко мне и сказал на ухо: «Я же могу шахту и в другом месте купить, правда, Майк?»

Тут я понял, что с этим парнем нужно ухо востро держать, и заткнулся.

Билл Райт, миллионер

Джо оказался очень толковым организатором. Он был всего на пару лет старше нас, ну сколько ему было, лет двадцать шесть – двадцать семь, ну уж точно не больше тридцати. Но мы еще были бестолковыми пацанами, а он нет. Я думаю, что каждый человек созревает в свой срок, одни уже в двадцать всё понимают, а другие только в сорок начинают соображать, что к чему. Джо был точно из молодых, да ранних. В общем, ровно через неделю после того, как мы договорились о том, что открываем фирму, «Возрождение» приступило к работе. За это время Джо успел зарегистрировать фирму, выкупить у папаши Майка шахту, перевезти нас всех в небольшой городишко, который находился неподалеку от шахты, найти и отремонтировать офис и напечатать рекламные брошюры и листовки. Правда, ремонтировать офис он заставил нас, но я всегда признавал, что он обладает даром убеждения. В отличие от Пита, мы с Майком очень сильно сомневались в успехе нашего предприятия. Нет, я знаю, что этим миром правят маркетологи и продать можно все что угодно, но для этого нужны реклама, соответствующая упаковка и везение, потому что без везения вообще ничего не бывает. А у нас, кроме удачливого Джо и его умения складно рассказывать, ничего за душой не было, но Джо заливался соловьем и обещал нам, что через год мы не будем знать, куда девать деньги. Более того, он сказал, что, если мы захотим, он выкупит долю любого из нас либо по первоначальной цене, либо по большей, если стоимость нашей фирмы за год возрастет. Я решил подождать, мне было некуда торопиться. Тем более что не нужно было особо напрягаться. Я написал для фирмы рекламную брошюрку и листовки, в которых расписал, какие мы замечательные сукины дети и как клиенты будут нам благодарны через сто лет, когда потомки их клонируют. Кроме того, по приказу Джо я особо напирал на тот факт, что сто долларов, которые

мы берем с каждого желающего воскреснуть, уйдут на хранение его биологического материала, то есть мы обязуемся тратить по доллару в год. Когда я писал это, я смеялся. Типография за два дня напечатала наши листовки, и мы разбросали их по городу.

В первый же день работы Джо принес триста баксов и три коробочки с ногтями. Честно говоря, все примлели от его прыти. Я быстро прикинул, что такими темпами мы соберем за год тысяч двести–триста, что, в общем, неплохо, но на миллионы никак не тянет. Все остальные были настроены гораздо более оптимистически. Пит тряс руку Джо, Мэри закатывала глаза и шептала что-то вроде: «Ахджоявсегдаверилавтебя!» Даже у Майка глазенки заблестели. Когда я спросил, что делать с ногтями, честно говоря, я собирался их выбросить, Джо уставился на меня, как на слабоумного, и заявил, что биоматериал нужно оформить надлежащим образом и приготовить к депонированию в шахту. То есть Джо с первого дня начал строить из себя серьезного бизнесмена и уверял всех нас, что мы стоим на пороге грандиозного успеха. Я в это не верил: ну сколько можно было найти глупых старух и стариков в этом городке? Триста, четыреста, пятьсот? Спорить с Джо я не стал, но время показало, что прав был я, а не он, через два месяца мы набрали ногтей на семьдесят восемь тысяч пятьсот долларов, и в это время стала явно прослеживаться тенденция к снижению желающих воскреснуть. Поэтому нам нужно было либо отправляться вместе с нашей шахтой в турне по Америке, либо потихоньку закрывать лавочку.

Сара Фокс, пенсионерка

Я стала первым клиентом «Возрождения», мне об этом сказал сам Джо. Еще он сказал: «Вы будете гордиться тем, что стали нашим первым клиентом». Он все так замечательно мне рассказал о том, как нас оживят через сто лет, что я ему сразу поверила. Только не подумайте, что я простодушная, вовсе нет. Я, между прочим, работала заместителем управляющего филиалом банка и уж мошенника от честного человека отличить могу. То, что Джо человек честный, я увидела с первого взгляда, он сам верил в то, что говорил, а это самое главное. Я рассказала о «Возрождении» всем своим подружкам, и, представляете, восемь из десяти тоже стали клиентами «Возрождения». Мы так радовались, что через сто или двести лет опять встретимся и будем вместе.

Томас Твин, тележурналист

Я познакомился с «Возрождением» по долгу службы. Однажды меня вызвал главный редактор и показал рекламный листочек, на котором какие-то мошенники за сто долларов обещали клонировать всех желающих через сто лет. Ты парень хваткий, сказал редактор, поезжай и выведи этих проходимцев на чистую воду. Я тебе дам прямой эфир, десятиминутное включение в воскресном выпуске, думаю, это будет интересно. Я сразу согласился, потому что люблю заковыристые дела, мне гораздо интереснее заниматься чем-то необычным, чем

рассказывать, какие злоупотребления вскрылись в муниципалитете какого-нибудь занюханного Солана-Бич. Для страховки я позвонил в контору этим парням. Конечно, я боялся, что они навалят в штаны и не захотят со мной встречаться, но их главный оказался простаком, который сразу клюнул на лапшу, которую я ему навесил на уши. Типа эта передача сделает вам рекламу, и вы получите дополнительных клиентов, и денежки к вам сами потекут. Мы договорились встретиться в воскресенье. Я заранее пришел вместе с оператором в его контору. Мне она не понравилась, слишком маленькая, слишком скромная, слишком аккуратная. Зрителям подавай картинку: если ты показываешь злодея, то лучше ему иметь зверскую внешность и руки, густо поросшие волосами, а если мошенника, то надо, чтобы он был жирным, с бегающими глазами и раздувшимися карманами, из которых торчат пачки долларов. Снимать этого Джо Гудмана в его конторе было бы глупо. Он бы сидел за столом и выглядел бы, как заурядный клерк. Поэтому я предложил устроить съемку на улице, прямо перед их конторой. Их вывеску, на нее они, кстати, не поскупились, я хотел использовать для начального кадра и в качестве перебивок. План у меня был простой: я хотел дать этому Джо рассказать о своей конторе, а потом ошарашить его прямым вопросом и «потрошить» перед зрителями в прямом эфире. Так я и поступил, сначала предоставил ему слово, а потом, когда он закончил распинаться, я спросил его: «Скажите, вам не стыдно наживаться на человеческой глупости и доверчивости?» У него на лице ни один мускул не дрогнул, он пожал плечами и сказал: «Мы не наживаемся и никого не обманываем». Я рассмеялся: «Бросьте, Джо, вы обещаете людям то, что заведомо никогда не выполните, и берете с них за это деньги». Он заулыбался и ответил: «Я могу предоставить вам бухгалтерскую отчетность, и вы увидите, что мы не потратили ни одного цента для каких-то других целей. Все наши расходы связаны только с обслуживанием наших клиентов». Тогда я ему сказал, что не собираюсь проверять его бухгалтерию, но что и без этого знаю, что он лжец, а его компания – это шайка мошенников, а он мне вдруг говорит: «Ну о чем нам тогда спорить, если вы изначально считаете меня и моих друзей преступниками. Вы же ни на йоту не сомневаетесь, что я лгун. И приехали вы сюда не для того, чтобы рассказать о нас правду, а для того, чтобы нас разоблачить».

Тут я понял, что мой репортаж может закончиться за три минуты вместо десяти и слегка ослабил нажим: «Ну зачем вы так, я могу допустить, что вы честные люди, но, согласитесь, ваша затея выглядит очень странно». А он мне: «То есть вы не верите, что науке будет по силам клонировать людей лет через сто или двести?» Я говорю: «Могу допустить с небольшим процентом вероятности». А он мне: «С каким именно?»

И тут я сглупил. Ну, говорю, не больше трех из ста. А он так улыбается и смотрит на меня, словно знает больше, чем я, и спрашивает: «А вы где живете?» Я ему говорю: «В Сан-Диего». А он мне: «Вот вы вернетесь сегодня домой, возьмете жену, поужинаете с ней в хорошем ресторане».

Я говорю: «Допустим, какое это отношение имеет к делу?» А он спрашивает: «Сколько стоит ужин с бутылкой вина в хорошем ресторане?» Я ему отвечаю: «Долларов сто двадцать – сто пятьдесят». А он смотрит на меня с жалостью и говорит: «Неужели вы готовы променять три из ста шансов родиться вновь на ужин в хорошем ресторане?» Блин, я растерялся и не нашел, что ему ответить.

Майк Бергер, владелец ресторана

Если бы этой телепередачи не было, ее надо было бы выдумать, после нее наши дела резко пошли в гору. Мы заработали первый миллион за три дня, а второй за неделю. Я признаю, что это была полная заслуга Джо, лихо он разделал этого репортера, ну а прямой эфир сделал свое дело. На нас обрушился поток пробирок, коробочек, конвертиков, в которых, как вы понимаете, находились ногти, ну а вместе с ногтями к нам рекой потекли деньги. Именно в этот момент я понял, что Джо неадекватно воспринимает действительность. То есть у нас с ним обнаружились непреодолимые концептуальные противоречия. Знаете анекдот о двух мышах, которые прогрызают дырку в амбаре с зерном, одна в полу, а вторая в крыше. Первая мышь таскает через дырку по зернышку и счастлива, а вторая смотрит на огромную кучу зерна сверху и вопит: «Это все мое!» Так вот я – это первая мышь, а Джо – вторая. Я был уверен, что если мы срубим бабла с помощью «Возрождения», то потом непременно займемся каким-нибудь нормальным бизнесом, а Джо считал, что «Возрождение» и есть самый нормальный бизнес. Короче говоря, когда я узнал, что он собирается все вырученные деньги вложить в рекламу и в разработку микроконтейнеров для хранения этих гребаных ногтей, я начал протестовать. У нас с ним состоялся очень тяжелый разговор. Нет, не подумайте, он мне не угрожал и не запугивал и даже не пытался облапошить с деньгами, он меня просто уговаривал, а уговаривать он умеет. Но я уперся и твердо стоял на своем, никакие рассказы Джо о нашем будущем величии на меня не действовали. Я продолжал твердить, что считаю историю с «Возрождением» удачной аферой, а умение вовремя остановиться отношу к самым главным человеческим добродетелям. Тогда он спросил: «Чего ты хочешь, Майк?» «Хочу продать свою долю и выйти из бизнеса!» А он мне: «Сколько ты за нее хочешь выручить?»

Я внутренне сжался, так у меня всегда бывает, когда я торгуюсь, и сказал, что хочу миллион. В тот момент у нас на счете было два с половиной миллиона, и по-хорошему мне полагалось пятьсот тысяч, но Джо не стал со мной спорить, он кивнул и сказал: «Давай оформлять сделку».

Короче говоря, ровно через десять дней я получил свои деньги и за тем, что происходило с «Возрождением», наблюдал уже со стороны.

Я уехал в Нью-Йорк, купил шикарный французский ресторан и с тех пор на жизнь не жалуюсь. У меня теперь есть квартира в Манхэттене, дом на Лонг-Айленде – словом, мне не грех обижаться.

Кришан Чандр, инженер-технолог

С гордостью сообщаю, что именно нашей фирме удалось создать микроконтейнер для хранения биоматериалов по заказу мистера Гудмана. Мы воспользовались весьма оригинальной идеей, и я считаю, что наше изобретение сыграло важную роль в дальнейших успехах «Возрождения». Дело в том, что мы создали практически вечный контейнер из очень устойчивой к температурным перепадам пластмассы, которая способна сохранять свои свойства на протяжении сотен лет. Но не это самое главное в нашем изобретении. Наш контейнер выполнен в виде разрезного на две равные половинки шара. Шар имеет всего три сантиметра в диаметре. Края разреза снабжены резьбой. Если поместить внутрь шара биологический материал, а затем завинтить обе половинки по резьбе, то шар будет герметически закрыт, но это еще не все. Мы выполнили резьбу на обеих половинках шара из различных композитных материалов, которые при трении друг о друга вступают во взаимодействие и схватываются намертво, абсолютно предотвращая доступ кислорода в контейнер. Более того, сама реакция, протекающая внутри шара, поглощает весь кислород, находящийся в нем. Таким образом, биоматериал становится надежно защищен и может храниться практически вечно. Позже появилось большое количество желающих освоить нашу технологию, но никому из фальсификаторов не удалось даже приблизиться к тому качеству, которого достигли мы. Не стану отрицать, что успехи «Возрождения» предопределил целый ряд событий, но не стоит сбрасывать со счетов и ту роль, которую сыграло наше изобретение.

Пит Фишер, бизнесмен

Я не люблю, когда люди разбрасываются словами, знаете, у нас очень любят все преувеличивать. Намалюет какой-нибудь тип картину – и все в один голос начинают орать «гениально». Или еще кто-то, у кого и голоса нет и слух так себе, что-то там завоет на вечеринке – и все опять давай визжать от радости вот это вот «гениально, гениально». Но про Джо я смело могу сказать: все его идеи были гениальны. Кроме того, он не боялся воплощать их в жизнь. Взять хотя бы этот случай с телевизионным репортажем, на котором он красиво приделал глупого журналюгу. Другой человек порадовался бы, состриг купоны и забыл бы эту историю, но Джо поступил совсем по-другому. Он выкупил у телевидения в Сан-Диего этот репортаж, слегка перемонтировал его и на правах рекламы разместил еще на пятнадцати каналах, а кроме того, нанял двух борзописцев, и они расписали эту историю в центральных газетах штата. Конечно, за все это мы заплатили деньги, и немалые, но и результат был потрясающий. Каждый вложенный в рекламу доллар приносил десять долларов дохода. Мы уже задыхались от неимоверного количества пробирочек, баночек, коробочек, пакетиков и прочей ерунды, в которой наши клиенты присылали нам ногти. Нам пришлось нанять десяток рабочих, которые принимали,

регистрировали и сортировали весь этот биоматериал. Ребята и девчонки трудились не покладая рук с утра до ночи, но все равно не справлялись с этим потоком. Мы ломали голову, пытаясь придумать, как нам быть. Билли предлагал открыть филиалы в других городах, с тем чтобы люди могли сдавать свои ногти прямо по месту жительства. Но Джо был категорически против этой идеи, он сам хотел все контролировать. Я не знаю, что мы делали бы, если бы не придумка Джо с этими самозаворачивающимися шарами. Когда мы получили первые образцы, наши работники пригорюнились, они поняли, что скоро им придется искать новую работу. Так и случилось. Джо заключил договор с почтой, и теперь в каждом уважающем себя городке на почте лежали эти замечательные контейнеры. Любой желающий мог прийти, взять контейнер, заплатить взнос и тут же сдать этот контейнер с биоматериалом. Я сам видел: в некоторых почтовых отделениях появились ножницы для стрижки ногтей, ножницы были прикреплены к стойке веревочкой, чтобы клиенты не утянули. Почта пересылала нам и контейнеры, и деньги, свой процент почтовики, конечно, отщипывали, но зато процесс приобрел индустриальный размах. Мы даже не заметили потери того миллиона, за который Джо выкупил долю у Майка, потому что к концу года у нас на счету было уже двадцать миллионов. Джо стал настоящей звездой, за ним охотились журналисты, или он сам их нанимал, я точно не знаю, но его лицо можно было обнаружить в любой газете и в любом журнале. С телевидением он тоже дружил, не проходило и недели, чтобы он не дал интервью или не выступил в каком-нибудь ток-шоу. Поэтому еще через полгода у нас на счету было сто миллионов долларов. Я когда услышал эту цифру, то просто ошалел, думаю, у меня есть двадцать миллионов, а год назад у меня не было и двух тысяч. Хожу и повторяю: двадцать миллионов, двадцать миллионов… Чуть с ума не сошел, сам не верю, думаю, проснусь и пойму, что это сон. Несколько дней я ходил, как пришибленный, пока Джо не заметил, что со мной не все в порядке. Он меня прямо спросил о том, что со мной происходит, а я ему все и рассказал. Он вдруг начал хохотать, да так, что минут пять успокоиться не мог. Я ему говорю, ты чего, мол, а он на меня посмотрел так серьезно и спрашивает: «А что ты будешь думать, когда у тебя будет миллиард?» Я думал, он шутит, но смотрю, нет, глаза у него серьезные стали, и смотрит он на меня очень внимательно, я стою и не знаю, что ему ответить, а он увидел, что я растерялся, и говорит: «Запомни, Пит, деньги – это не главное». А я его спрашиваю: «А что тогда главное?» Он засмеялся, но ничего мне не ответил.

Билл Райт, миллионер

Через год мне стало окончательно ясно, что Джо опасный сумасшедший. Мы буквально купались в деньгах, но при этом жили скромно, как монахи. Спрашивается, зачем тогда нам нужны эти деньги? Мне абсолютно не хотелось ссориться с Джо, но на все вопросы о деньгах он

отвечал одно и то же: «Мы продолжаем инвестировать, мы не можем тратить деньги на себя».

Я не просил у него миллионы, но и жить на пять тысяч в месяц мне тоже не хотелось.

Конечно, я мог продать свою долю, как это сделал Майк, и уйти на свободу, но я не хотел этого делать. Курочка продолжала нести золотые яйца, и было бы глупо с ней расставаться. Нужно было просто найти выход из положения, и я его нашел. Все оказалось до смешного просто. Я пошел в ближайшее отделение банка и в течение одного дня получил полмиллиона в кредит. Нужно было видеть, как прыгали вокруг меня эти банкиры. Их можно понять: не каждый день к ним приходят за кредитом люди, в собственности которых находится фирма стоимостью сто миллионов долларов. Вот тут-то я и расслабился. Под любым благовидным предлогом я уезжал в Сан-Диего или в Лос-Анджелес и развлекался там так, как моей душе было угодно. Хотя набор во все времена был и остается один и тот же: девочки, рестораны, выпивка и кокаин. На этом кокаине я и погорел. Меня взяли прямо с поличным на какой-то крутой вечеринке в Лос-Анджелесе. Газеты подняли страшный вой, намекая на то, что я кутил на деньги обманутых нами простаков, и все это сразу стало известно Джо. Когда я вернулся, у меня с ним состоялся очень неприятный разговор.

Джо был настроен решительно, он сказал мне без обиняков: «Ты подвел компанию, тебе нужно уходить».

Я пытался возражать, но он быстро разбил мои доводы. Он сказал: «Если ты уйдешь сам, то я помогу тебе выпутаться из этой истории. Если нет, то мне придется тебя посадить».

Я понял, что спорить бессмысленно, тем более что он управлял ситуацией, а я нет. Мы быстро договорились о цене, и я продал ему свою долю.

Поскольку я не люблю работать, все свои деньги я вложил в недвижимость, нанял управляющего и живу в свое удовольствие. Знаете, какое у меня самое большое развлечение? Когда я бываю в Нью-Йорке, я обязательно захожу в ресторан Майка, и, уверяю вас, более придирчивого посетителя, чем я, у него нет. Он лично выходит в зал и наблюдает за тем, чтобы я был доволен, а я ем фуа-гра или устрицы и наблюдаю за испуганным выражением лица этого идиота.

Эдуардо Негредо, социолог

Я исследовал феномен популярности «Возрождения» и хочу сказать следующее: несомненно, шанс получить второе рождение за символическую плату – это очень хороший товар, особенно в том обществе, где люди не думают о том, как снискать хлеб насущный, и уже научились дорожить человеческой жизнью. Но мало ли было шарлатанов и кудесников, изобретателей всевозможных средств от старения, эликсиров молодости и прочей чепухи, и никто из них не смог достичь и десятой части той популярности, которой достигло «Возрождение». Я внимательно следил за тем, как развивались события, и могу сказать, что

точно знаю, в какой момент «Возрождение» перестало быть фирмой, торгующей весьма экзотическим товаром, и превратилось в нечто большее. Если вы забыли историю Деррика Джонса, то я вам ее напомню. Деррик Джонс, молодой афроамериканец, поссорился с двумя своими приятелями и застрелил обоих прямо у себя в квартире. Вопрос заключался в том, было хладнокровное убийство или он сделал это защищаясь, и если да, то не превысил ли он при этом пределы необходимой обороны. Оба его приятеля были белыми, поэтому дело приобрело еще и политическую окраску. От решения присяжных зависело, будет ли парень казнен или останется жить. Присяжные решили, что Деррик застрелил двух парней, защищая свою жизнь, и он получил три года за превышение пределов необходимой обороны. В день оглашения приговора президент «Возрождения» Джо Гудман принимал участие в очередном ток-шоу. Вокруг него сидели три журналиста, которые атаковали его острыми вопросами.

Первый журналист. Почему ваши клиенты должны верить вам на слово?

Джо Гудман. А почему они должны мне не верить? Разве я обманул кого-нибудь?

Второй журналист. Нет, просто вы раздаете обещания, которые никто и никогда не сможет проверить.

Джо Гудман. Сдайте биоматериал, и через сто лет я заставлю вас извиниться передо мной.

Третий журналист. А вы сами сдали биоматериал?

Джо Гудман. Конечно.

Первый журналист. Но даже если в будущем наука сможет клонировать людей, ведь это будут только копии, лишенные нашей индивидуальности, нашего опыта… – короче говоря, другие люди.

Джо Гудман. Я считаю, что мы несем в себе полную информацию – как генетическую, так и индивидуальную, включая весь накопленный за нашу жизнь опыт.

Третий журналист. Абсолютно демагогическое высказывание.

Первый журналист. То есть вы собираетесь клонировать в будущем и преступников.

Джо Гудман. Люди не могут судить людей, это божественная прерогатива, не нам решать, кто преступник, а кто нет.

Тут журналисты решили, что он попался, и набросились на него с провокационными вопросами, в конце концов речь зашла о Деррике Джонсе. Один из журналистов спросил: «Значит, мы не вправе судить и Деррика Джонса?» Джо Гудман пожал плечами: «Думаю, что только Господь и он сам могут это сделать». «Каким образом?» – насмешливо спросил первый журналист. Джо повернулся к камере и сказал: «Деррик, никто, кроме тебя, не знает, что случилось в твоем доме, я дам тебе шанс возродиться и прожить еще одну жизнь, которая будет намного лучше, чем твоя

нынешняя, но только от тебя зависит, кем ты будешь в новой жизни – нераскаявшимся убийцей или честным человеком».

Журналисты принялись хохотать, а Гудман поднялся и вышел из студии. На следующий день во всех газетах появились сообщения, что Деррик Джонс покончил с собой у себя в камере. Это была настоящая сенсация. Джо явился на похороны Деррика и лично отрезал у него кончик ногтя, бережно упаковал его в контейнер, а потом поднял маленький шарик у себя над головой. Все родственники Деррика упали на колени, а мать несчастного парня пыталась поцеловать руку Джо. Похороны превратились в массовую истерику.

Эта история с невероятной скоростью разошлась по всему миру. Я не знаю, сознательно или интуитивно, но именно в этот момент Джо Гудман принял решение открыть филиалы «Возрождения» по всему миру. Что и было сделано с огромным успехом. С тех пор Джо Гудман перестал быть человеком, а превратился в культовую фигуру, какое-то высшее существо.

Бен Робертс, телохранитель

Я бывший спецназовец, служил в «горячих точках», бывал в Венесуэле, Ираке, Афганистане и Пакистане. Что такое присяга на верность, знаю не понаслышке.

Меня нанял вице-президент «Возрождения» Пит Фишер. Он сказал, что если хоть один волос упадет с головы Джо Гудмана, то он меня убьет. Думаю, он не шутил. Я был не один, нас было много, человек пятьдесят, все надежные, проверенные ребята. Мы охраняли его круглосуточно. Наверное, это было правильно. Известные люди всегда находятся в опасности, а уж такие, как Джо, тем более. Мне доводилось охранять множество различных людей – от поп-звезд до крупных политиков, у каждого из них в голове водились свои тараканы. Джо был самым нормальным из всех известных мне знаменитостей. Он помнил всех нас по именам, со всеми здоровался за руку, не нюхал, не пил и не кололся. Он вообще был очень скромным человеком. Я думаю, ему даже деньги не нужны были, он их просто не тратил. В еде он был неприхередлив, я сам видел, как однажды ему притащили пиццу из пиццерии, что была у нас за углом.

Женщин у него тоже не было, жила с ним вместе его помощница Мэри, но я не уверен, что у них были еще какие-то отношения кроме дружеских. Во всяком случае, внешне они смотрелись как брат с сестрой. Я получал очень приличную зарплату, но если быть честным, я бы согласился работать у Джо Гудмана и бесплатно. Я до сих пор горжусь, что я общался с таким великим человеком.

Брэдли Скотт, конгрессмен

Мы слишком поздно обратили внимание на то, что происходило с Джо Гудманом. В начале своей деятельности он сумел привлечь двадцать миллионов желающих воскреснуть в США, на этом он заработал два миллиарда долларов. С помощью этих денег Гудман провел агрессивную рекламную кампанию и, когда стал широко известен, открыл свои

конторы во всех европейских странах, а также в Канаде, Австралии, Японии и Китае. Никто не мог предвидеть, какой успех его ожидает. Люди у его контор выстраивались в многокилометровые очереди. Энтузиазм был во много раз больше, чем при продаже новинок от Apple. Газеты пестрели сообщениями о количестве привлеченных клиентов, словно речь шла о новом голливудском блокбастере. Канада – 7 миллионов, Россия – 30 миллионов, Япония – 40 миллионов, Китай – 150 миллионов. Джо Гудман наступал на мир стремительнее, чем Фейсбук. Когда количество его клиентов достигло фантастической цифры один миллиард человек, Джо вывел свою фирму на биржу. Его акции за одну ночь подскочили на тысячу процентов, а в течение недели еще на тысячу. По нашим подсчетам, этот человек сумел заработать триллион долларов. Это были невероятные деньги, никогда прежде никому не удавалось сосредоточить такие деньги в одних руках. Этот человек стал настолько богат, что стал представлять реальную опасность. Но даже не деньги были в этой истории главным. Джо Гудман стал необычайно популярен, он превратился в наднационального гуру, к словам которого все очень внимательно прислушивались.

А поговорить Джо очень любил, причем вещал он в основном о будущем, но в сравнении с этим будущим настоящее выглядело весьма и весьма неприглядно. Он рассказывал об экологически чистой планете, о равенстве перед лицом смерти, особенно популярен был его тезис о том, что он хранит биоматериалы анонимно и что никто из богатых или знаменитых людей не получит преимущества при повторном рождении и все его клиенты будут воскрешены случайным образом. Именно из-за этого тезиса с ним искали встречи все – от президентов стран и арабских шейхов до голливудских кинозвезд и просто очень богатых людей. Причем у всех была одна и та же просьба. Все эти люди хотели, чтобы Джо сделал для них исключение и чтобы их биоматериал был включен в какой-нибудь особый список тех, кто будет воскрешен в первую очередь. Именно они жертвовали «Возрождению» гигантские суммы, о существовании которых мы узнали значительно позже. При этом Джо оставался любимцем бедняков и жителей стран «третьего мира». Для того чтобы иметь трибуну, он принялся инвестировать свалившиеся на него деньги в средства массовой информации и Интернет. Так он стал владельцем множества телевизионных каналов. Кроме того, он скупил доли во всех крупнейших американских брендах. Теперь ему принадлежали полностью или частично Apple, Google, Facebook, Microsoft и прочие лакомые кусочки. Причем стоило инвесторам только узнать, что Джо Гудман инвестировал свои деньги в очередную компанию, как цена акций этой компании сразу взлетала до небес. Когда специальная правительственная комиссия дала результаты своих исследований президенту, он схватился за голову. Было решено, что мы прижмем хвост Джо Гудману. Как вы, наверное, знаете, в США обычно это делают с помощью налоговой службы. Мы собрали команду из самых изощренных финансовых крючкотворов, кроме того, атаку на Джо Гудмана готовили лучшие специалисты

по контрпропаганде. Справедливости ради хочу заметить, что раскопать какой-нибудь серьезный компромат нам не удалось. В личной жизни Джо Гудман был чрезвычайно скромен, но, как вы понимаете, это не играло никакой роли. Гитлер тоже был очень скромен в быту.

Мэри, заблудшая девушка

Я была абсолютно счастлива. Я жила рядом с самым гениальным человеком на планете. Я не понимала, за что Бог так щедро наградил меня, я любила Джо больше всего на свете, и мне было не важно, любит он меня или нет, главное, что он позволял мне заботиться о нем и всегда находиться рядом. Я по утрам варила ему овсянку, запекала куриные грудки так, как он любит, следила за тем, чтобы он не курил слишком много. Всегда поправляла ему одеяло, когда он спал. Он ведь очень легко простужался. За то время, пока мы жили вместе, мы были близки всего несколько раз, в ту первую ночь, когда он меня спас, и потом еще три раза в самом начале наших отношений. Время от времени у Джо возникали отношения с женщинами, но это было нечасто и продолжалось недолго, хотя желающих переспать с самым богатым человеком на Земле было предостаточно.

Я не знаю, кем Джо считал меня. Любовницей, подругой, сестрой?.. Честно говоря, меня это не интересовало, он был для меня всем. Иногда мне казалось, что я его мать. Я на самом деле так боялась за него, что мне хотелось, чтобы он оказался у меня в животе, потому что там он был бы в безопасности. Я понимаю, что мои слова выглядят как бред сумасшедшей, но это было именно так. Счастье никогда не бывает бесконечным, я это хорошо знаю, поэтому я молила Бога, чтобы он оставил нас вместе с Джо как можно дольше. Больше всего на свете я боялась, что надоем Джо и он прогонит меня, но все вышло совсем по-другому.

Пит Фишер, бизнесмен

Я думал о том, что когда-нибудь наша деятельность станет объектом внимания государства, но та атака, которой мы подверглись, превзошла все мои ожидания. В один день на нас вылили столько грязи, словно мы были самые закоренелые преступники, которые в течение двадцати лет скрывались от правосудия и вот наконец схвачены властями. Нам припомнили всё, включая мой привод в полицию за драку на дискотеке десять лет назад. Не оставили в покое и Билла с Майком, одного обозвали недоучившимся проходимцем, а второго недалеким пройдохой. Больше всех, конечно, досталось Мэри, там было что припомнить, ну а через нее, естественно, перешли к Джо. Теперь весь мир узнал, что он незаконнорожденный сын и что его мать родила его от неизвестного отца. О его связи с Мэри нафантазировали столько, что было странно, как еще небеса не обрушились на головы этих «распутников». Я с кипой газет бросился в кабинет к Джо.

Он стоял у окна и курил. Я протянул ему газеты. Он ухмыльнулся: «Есть новости и похуже». Я вопросительно уставился на него. «Китай и Россия запретили деятельность «Возрождения» на своих территориях», – сказал

он. «Почему?» – спросил я. «Без объяснения причин. В интересах национальной безопасности». «Бред», – сказал я. «Но очень синхронный». – «Ты думаешь, что это не конец?»

Он рассмеялся и сказал, что атака спланирована в США, но другим странам будет труднее принять решение о запрете «Возрождения», потому что они будут оглядываться на общественное мнение, а в Китае и России все зависит от воли одного человека.

«А что же тогда они сделают?» – спросил я. «Нам предъявили иск по неуплаченным налогам на триста пятьдесят миллиардов долларов», – сказал он.

Несколько минут я стоял с разинутым ртом не в силах вымолвить ни слова.

«Что ты собираешься делать?» – спросил я, когда пришел в себя. Он развел руками: «Платить, Пит, что же еще!»

Он смотрел на меня и улыбался так, как будто знал намного больше меня, просто недоговаривал.

«А потом?» – спросил я. «А потом увидишь!»

Лари Смол, помощник президента США по национальной безопасности

Мы надеялись, что господин Гудман правильно воспримет посланный ему сигнал. Мы даже были готовы вступить с ним в переговоры, найти какой-то консенсус. На самом деле он был нужен нам, его влияние могло сильно пригодиться, причем не только в Соединенных Штатах. Но, к сожалению, он оказался недоговороспособным, более того, он решил сыграть с правительством ва-банк. Честно говоря, мы ожидали, что он начнет торговаться, обратится в суд, например, что он проявит себя, как обычный человек, и тогда с него слетит маска гуру, но он поступил так, как не ожидал никто. Наши аналитики просто не учли такого варианта развития событий. Знаете, что он сделал? Он заплатил налог. Да, да, фирма «Возрождение» выплатила предъявленный ей налог. Этот чудовищный высосанный из пальца налог был выплачен без единого слова возражения. После чего все телеканалы, принадлежащие Гудману, сообщили об этом факте и довели до сведения широкой общественности, что фирма «Возрождение» прекращает свою коммерческую деятельность и становится некоммерческим фондом. Это означало, что теперь Джо Гудман собирается воскрешать желающих бесплатно. Кроме того, Гудман заявил, что идет на этот беспрецедентный шаг в связи с тем, что правительство чинит ему препятствия в его благородном деле. Не успел он закончить свое заявление, как на экранах телевизоров появились зафрахтованные им самолеты, которые развезли по всему свету эти дурацкие контейнеры для сбора ногтей. Четыреста миллионов было доставлено в Африку, триста в Азию, остальные раздали в Европе, даже в Соединенных Штатах он умудрился распространить около двадцати миллионов своих шариков. Это был удар невероятной силы. Джо Гудман абсолютно точно предвидел, что именно произойдет. В его поддержку прошли демонстрации во всех странах мира. Произошло нечто похожее на всемирное восстание.

Я не следил, что именно происходило в других странах, мне было не до того, но в Штатах все было ужасно. В Нью-Йорке разгневанная толпа захватила Уолл-стрит, Национальный банк и Биржу. Демонстрантами были блокированы Пентагон и Белый дом. Президент был эвакуирован и скрывался в неизвестном месте. Я помню самую многочисленную демонстрацию против войны во Вьетнаме, так вот это была прогулка отряда бойскаутов в сравнении с тем, что творилось на улицах американских городов в эти дни. Я авторитетно заявляю: если бы Джо Гудман захотел взять власть в свои руки, он стал бы президентом Соединенных Штатов в течение двух дней. Все понимали, что промедление смерти подобно, нужно было действовать решительно. Республиканцы с демократами перед лицом угрозы проявили подлинное единодушие и наделили президента чрезвычайными полномочиями. Президент отдал официальный приказ об аресте Джо Гудмана, хотя я присутствовал и на закрытой части заседания, где было принято решение о его ликвидации. Всем было понятно, что оставлять его в живых – очень опасная затея. Официально Джо Гудман был объявлен сумасшедшим, который призывает народ к мятежу. Именно с такой формулировкой был выдан ордер на его арест. Для усмирения демонстрантов на улицы городов были выведены войска и части национальной гвардии.

Пит Фишер, бизнесмен

Мы были прекрасно осведомлены о том, что происходит в мире и на улицах вокруг нас. Я ждал, что Джо предпримет что-нибудь, но он только наблюдал за тем, что происходит. Когда я прямо спросил его, не хочет ли он выйти к людям на улице, он отрицательно покачал головой.

«Почему?» – спросил я. «Я не хочу, чтобы из-за меня хоть кто-нибудь умер», – сказал он. «Что же теперь будет?» – спросил я. «Все будет в порядке, – сказал он и добавил: – Не бойся, это долго не продлится».

Я смотрел на него: он был отрешен и спокоен. Я был уверен, что он знает больше, чем я, и у него, как всегда, есть какой-то неведомый мне план. Насчет того, что все это долго не продлится, Джо оказался прав. На следующий день мы узнали, что отдан приказ о его аресте. Оказалось, что у него были друзья даже в администрации президента. Кто-то из них позвонил и предупредил его.

«Все, – сказал он, – надо прощаться». – «Почему?» – «Я улетаю».

«Я с тобой!» – закричал я. Мне действительно не хотелось расставаться с ним, и, кроме того, я боялся оставаться один.

«Нет, со мной полетит Мэри, а ты остаешься. Позаботься о себе, даже если для этого тебе придется предать меня», – спокойно сказал он.

Я знал его около трех лет, трудно представить, как может измениться человек за такой короткий срок. От отчаянного веселого парня не осталось и следа. Передо мной стоял человек, который был где-то далеко, там, где мне не было места. Я понимал, что больше мы никогда не увидимся, на глаза мне навернулись слезы, я обнял его и прошептал: «Я никогда тебя не предам».

Он потрепал меня по плечу и вышел. Через несколько минут я услышал стрекотание вертолета и увидел, как он полетел куда-то на восток. Я сел на стол и закурил. Под окнами с оглушительными хлопками разрывались гранаты со слезоточивым газом. Ветер медленно тянул тяжелый газ вдоль улиц; спасаясь от полиции, люди разбегались по переулкам.

Я не успел докурить сигарету, как в кабинет ворвался спецназ. Их было человек десять – огромных парней в камуфляже с короткими автоматами. Руководил ими офицер лет сорока с обветренным лицом. Один из солдат схватил меня за шиворот и приподнял меня так, что мои ноги едва касались пола. Офицер подошел ко мне, заглянул в глаза и спросил: «Где он?» «Я не знаю, его здесь нет», – прохрипел я. «Считаю до трех. Если не скажешь – ты труп, – сказал офицер и принялся загибать пальцы. – Раз, два…»

Один из солдат поднял автомат и навел его на меня. «Только не в голову стреляй, – сказал тот, который меня держал, – а то забрызгаешь меня мозгами».

«Он улетел на вертолете! – закричал я. – Я честно не знаю куда».

Офицер покачал головой и улыбнулся мне. Я заплакал, но не от страха, а от мысли, что я предал Джо. Офицер подвел меня к столу и положил передо мной на стол лист бумаги. Слезы мешали мне читать.

«Что это?» – спросил я. «Это твое признание в том, что Джо Гудман призвал людей к мятежу, – сказал офицер, подвинув листок ко мне и протянув ручку. – Подписывай, сынок. И лучше не зли меня, у меня сегодня очень плохое настроение!»

Я взял ручку и подписал эту бумагу не глядя. Я отлично понимал, что в течение пяти минут дважды предал своего лучшего друга. Но это было еще не все. Офицер взял мой телефон и протянул его мне. «Позвони своему дружку, спроси, где он», – сказал он.

Я набрал номер. Я надеялся, что Джо не ответит мне, но он тут же взял трубку.

«Привет! – сказал я. – У вас всё в порядке? Я волнуюсь!» «Да, – ответил Джо, – у нас все в полном порядке». «Куда вы полетели?» – спросил я. «На нашу шахту», – ответил Джо и повесил трубку.

Услышав эти слова, офицер и солдаты сразу потеряли ко мне интерес. Они отпустили меня и, грохоча сапогами, стремглав бросились прочь из комнаты. Я опустился на пол, зажмурил глаза и свернулся калачиком. Больше всего на свете мне хотелось умереть.

Прошло уже много лет, но я очень хорошо помню то чувство. Я на самом деле хотел умереть, потому что трижды предал своего лучшего друга, а петух не успел прокукарекать и двух раз.

Мэри, заблудшая девушка

Он взял меня с собой, я понимала, что это добром не кончится, но была готова разделить с ним его участь. Он хорошо умел управлять вертолетом. Летели мы недолго, один раз позвонил Пит, они о чем-то поговорили. Я поняла, что мы летим к шахте, я даже представила себе, как

мы спрячемся там и нас никто никогда не найдет. Джо посадил вертолет на небольшую, хорошо замаскированную площадку и выгнал из ангара пятнистый бронированный автомобиль. Я хотела сесть вместе с ним, но он не позволил мне этого сделать.

«Ты вернешься?» – спросила я. Он кивнул. – «Скоро?» – «Я не знаю».

Он обнял меня и крепко поцеловал в губы.

Потом он сел в автомобиль и поехал в сторону шахты. Когда он был у ее ворот, на дороге показалось несколько военных машин. Они начали стрелять в Джо. Но я видела, как он невредимым доехал до здания шахты и скрылся в нем. Потом загудел мотор, закрутилось колесо, опускающее клеть, и я поняла, что Джо спустился в шахту. К зданию побежали солдаты в пятнистой форме. Но вдруг они остановились, потому что из-под земли раздался голос Джо. Он звучал величественно и громко, как будто это был голос Бога. Но все же это говорил Джо (я ведь не перепутаю его голос ни с каким другим):

– Друзья, я вынужден покинуть вас, но это не значит, что я обманул или предал вас, нет, это неправда. Очевидно, я пришел к вам слишком рано, и поэтому все получилось не так, как я это задумал. Я не хочу быть причиной раздора, а тем более смерти ни в чем не повинных людей. Поэтому я ухожу. Я забираю с собой всех тех, кто доверился мне, и обещаю, что там, откуда я пришел, вы получите шанс прожить новую жизнь, которая будет гораздо лучше, чем та, которая была у вас здесь. А тем, кто по каким-то причинам не успел прийти ко мне, я обещаю, что скоро я вернусь к вам и ваша новая жизнь будет прекрасна, потому что вы все заслуживаете ее.

Под землей раздался рокот, а потом в небо ударил круглый столб голубого пламени.

«Я вернусь», – еще раз произнес его голос. Мне показалось, что он говорил с небес. Когда дым немного рассеялся, я увидела, что здание шахты исчезло без следа.

После взрыва солдаты разбежались в стороны, а я побежала к шахте. Я слабый человек, и поэтому я понимала, что не смогу его долго ждать. Мысль о том, что я больше никогда не увижу его, была так невыносима, что когда я увидела черный дымящийся кратер, то не задумываясь прыгнула туда.

Эдуардо Негредо, социолог

Вот так все и произошло: хотели, как лучше, а получилось, как всегда. Теперь Джо Гудмана никто не называет иначе, чем Джо, спустившийся со звезд. И всем абсолютно наплевать на выводы комиссии, которая доказала, что шахта была заминирована, что Джо произвел направленный газовый подрыв. Все эти разговоры в пользу бедных. Конечно, Джо весьма основательно подготовил свой уход. Теперь понятно, что он обо всем знал заранее. Он успел заминировать шахту и установил там мощный телевизионный передатчик. Ведь его прощальную речь услышали не только солдаты спецназа – он транслировал ее из шахты

на спутник, а спутник ретранслировал ее по всему миру, и все видели, как Джо улетел к звездам, но обещал вернуться. Можно сколько угодно спорить о том, кем он был на самом деле – сумасшедшим или чудаком, который сам поверил в собственную сказку. Повторяю, это никого больше не интересует. Люди верят в него и ждут, когда он вернется. Кстати, уже ходят слухи, что его подружка, та самая Мэри, которая делась неизвестно куда, живой вознеслась на небо. И поделать с этими слухами ничего нельзя. Потому что идея возрождения – самая децентрализованная религия из всех доныне существовавших. Ее последователи есть везде, в каждом городе, в каждой деревне. Я подозреваю, что во второе пришествие Джо верит большая часть населения Земли. Кстати, теперь его чаще называют Джошуа. Чувствуете, куда дело идет? Правительство пытается бороться против новой религии, но это невозможно. Последователи Джо не собираются в церквах, не молятся, они просто закапывают связки контейнеров со своими ногтями в укромных местах, и, сколько бы полицейские ни собирали эти контейнеры, они появляются вновь и вновь. Вы спросите почему? Потому, что люди верят, что когда Джо вернется, он непременно отыщет хотя бы часть контейнеров, которые они оставляют для него.

Двое полицейских тщательно проверяли пустырь у заброшенного дома. Один из них обратил внимание на кусок рыхлой земли. Он позвал товарища, который начал крюком ворошить землю и вытащил наружу целую связку круглых шариков.

– Какая сегодня? – спросил первый полицейский.

– Восемнадцатая, – ответил второй.

Первый полицейский внимательно разглядывал висящие на веревке шарики.

– Смотри, – сказал он, – два пустых.

– Это они специально для таких, как мы, оставляют.

Полицейские оглянулись по сторонам, потом оба достали из карманов маленькие ножнички, отстригли у себя по кусочку ногтя, засунули их в свободные шарики, а потом вновь закопали гроздь контейнеров в землю. На пустыре было тихо. Они пошли прочь. Один полицейский спросил у другого:

– Как ты думаешь, когда он вернется?

– Не знаю, надеюсь, что лет через десять, – ответил другой. ◆

Борис Фрумин

КИНОЭЛЕМЕНТЫ

ПЕРВЫЙ СЕМЕСТР

Излагаемые формулировки и примеры предлагаются студентам в течение первого кинокласса. Основная задача — обозначить и практиковать в упражнениях отличительные элементы киноязыка.

Немой язык. Класс «немой». Основные киноэлементы были развиты в немом кино. В немом эпизоде важны физическая активность (то, что персонаж делает), реквизит (предмет взаимодействия).

Черное и белое. Класс ограничен работой с черно-белым изображением. Кино начиналось на черно-белой пленке. Работа с черно-белым изображением помогает понять освещение.

Свет. Свет – основной киноэлемент. Учет естественного света, создание киносвета с помощью осветительных приборов – часть стилистической работы. Естественный свет тренирует глаз, инструктирует к постановке киносвета.

Естественный свет, *первые упражнения*. Первые восемь упражнений в классе снимаются на натуре при естественном свете (разрешается использовать подсветки – отражатели). Глаз должен видеть световые состояния, принимать во внимание взаимодействие света с элементом натуры (например, с забором из металлической сетки).

←
Александр Родченко.
«Сбор на демонстрацию»,
1928

Направление света. В преподавании свет представлен как три основных его кинематографических направления. *Фронтальный свет* падает на человека со стороны

камеры. *Боковой свет* (не путать с «заполняющим») падает сбоку – он отделяет человека от заднего плана, от фона (важно расстояние между передним планом и фоном). *Контровой свет* падает на человека с направления, противоположного камере, «обрисовывает» человека – работает на глубину. Свет и глубина взаимосвязаны. Студентам рекомендуется постоянно учитывать боковой и контровой свет. Особое внимание в эпизоде (при постановке киносвета) – к последовательному характеру освещения от кадра к кадру.

Борис Игнатович. «У Эрмитажа», 1931

Фотография. Семестр начинается с фотографических примеров. Фотография – кадр без движения. В фотографии важны выбор места (натура), световое состояние (время съемки, направление света), глубина (передний, средний, задний план). Кино от фотографии отличает движение.

Объективы: длиннофокусный выделяет главное посредством дефокуса второстепенного, средний близок человеческому глазу по охвату информации, широкоугольный переносит на экран расширенный объем визуальной информации.

Пример работы с широкоугольным объективом (с глубоким фокусом) – фотография Бориса Игнатовича «У Эрмитажа»: на переднем плане ступня атланта, на среднем – проспект и площадь перед Зимним дворцом с силуэтами людей, на заднем – Исаакиевский собор в дымке. Глаз переходит с переднего плана на средний, на задний. Глаз работает.

Стилистическая последовательность. Работа над кадром – стилистическая работа (организация стиля). Стилистическая последовательность определяет качество фильма. Брессон предпочитал пользоваться только средним объективом (отказывался от широкоугольного и длиннофокусного).

Глубина в кадре/перспектива. Работа с глубиной изображения в кадре обязательна. Расположение предметов в глубину, их установка на переднем, среднем, заднем планах – это работа со зрителем.

В фильме Уайлера «Лучшие годы нашей жизни» влюбленные и приглашенные на свадьбу расположены на переднем и заднем планах. Люди, стоящие между ними на среднем плане, слушают священника (вовлечены в процедуру). Влюбленные переглядываются друг с другом. Зритель следит за влюбленными.

В фильме Хичкока «Не тот человек» женщина, работающая за стойкой в страховом офисе, думает, что пришедший клиент – грабитель. Она подходит к начальнице и делится подозрением. Сидящая на переднем плане коллега подслушивает разговор и бросает взгляды на клиента. Зритель наблюдает за развитием паранойи на переднем и заднем планах. В следующем кадре начальница выглядывает из-за плеча женщины. Клиент снят на обратной точке: то же плечо на переднем плане. Плечо в обоих кадрах работает как монтажное соединение, передает опыт начальницы.

Задний план. Задний план увеличивает объем информации.

В фильме Джармуша «Страннее рая» приехавшая в Нью-Йорк девушка идет с чемоданом и пакетами по улице в «нижнем городе». Пейзаж не похож на туристскую открытку. На заднем плане – бензоколонки, мусор, случайные прохожие. Задний план передает зрителю опыт девушки.

«Страннее рая», режиссер Джим Джармуш

Ракурс. Ракурс – направление объектива на предмет – рекомендуется использовать как представление информации, не как наставление («злодей» – ракурс с нижней точки).

В фотографии Александра Родченко «Сбор на демонстрацию» ракурс с верхней точки представляет атмосферу майского утра: люди на балконе, колонна спортсменов в белых майках и случайные прохожие на улице внизу, мокрые пятна на асфальте. Ракурс объединяет элементы.

Вертикаль. У вертикального изображения в кадре (дерево, столб) несколько функций: вокруг вертикали возможна организация мизансцены («блокинга»), на вертикаль падает свет (контровой), вертикали подчеркивают динамику движения.

В фильме Гриффита «Девушка и ее доверие» два злодея крадут сундук. Они убегают на дрезине. Их преследует поезд. Во время погони перед камерой проносятся на переднем плане деревья с просветами, на заднем плане палки частокола. Проносящиеся вертикали подчеркивают движение. Студентам рекомендуется включать вертикали в кадр.

Двойной кадр. Двойной кадр фокусирует внимание к элементу посредством дополнительного кадрирования.

В фильме Шёстрёма «Ветер» теряющая рассудок героиня мечется по комнате. Она снята через окно, разграниченное деревянными

планками. Когда женщина подходит к окну, ее лицо ограничено этими планками, ее глаза выделяет и подчеркивает тряпка, которой заткнуто окно.

В фильме Брессона «Мушетт» молодой человек идет в толпе вслед за девушкой. Между участниками «массовки» оставлена узкая дорожка. Участники «массовки» кадрируют движение, направляют внимание зрителя.

Рассеченный кадр. Рассеченный кадр заставляет зрителя следить за параллельным развитием в кадре.

В фильме Эйзенштейна «Стачка» двое рабочих сидят в парке на стене в левой части кадра (снято с верхней точки). Справа вдоль стены движется шпик. Зритель следит и за рабочими, и за шпиком.

В фильме Тати «Время развлечений» человек ведет совещание в застекленном офисе на втором этаже. Он наблюдает за передвижениями героя в нижней части кадра – на первом этаже. Зритель наблюдает за обоими передвижениями.

«Французский связной», режиссер Уильям Фридкин

Уровни. Уровни в кадре демонстрируют расположение элементов, помогают развивать ситуацию. Внимание к уровням – соображение при выборе натуры.

В фильме Эйзенштейна «Стачка» плачущий ребенок сидит на возвышении на переднем плане. В глубине кадра на низком уровне конные полицейские избивают рабочих, среди которых мать ребенка. Зритель сопоставляет информацию на переднем и заднем планах. В следующем эпизоде конные полицейские загоняют женщину в углубление с дверью. Дверь заперта, женщина оказывается в тупике. На переднем плане на женщину наседает лошадь, на заднем плане над ней – ноги еще одной лошади. Женщина «скандирована» лошадиными ногами на разных уровнях.

В фильме Уэллса «Отелло» тела Отелло и Дездемоны (во время похорон) проносят на переднем плане. На заднем плане на стене крепости стоят солдаты. Задействованные уровни в кадре делают похороны эпическим событием.

В фильме Фридкина «Французский связной» зритель единовременно следит за развитием погони на двух уровнях. Над улицей несется поезд «надземки» с преступником, внизу мчится машина с преследующим полицейским.

Кадр в развитии. Новый элемент в кадре может быть обнаружен в течение кадра (без помощи монтажа).

В фильме Тати «Каникулы господина Юло» люди, уезжающие в отпуск, штурмуют автобус. Спиной к камере сидит водитель, он заводит двигатель, отодвигается в сторону. Из пространства между распорками руля на него смотрит мальчик: автобус переполнен.

«Каникулы господина Юло», режиссер Жак Тати

В фильме Тарра «Проклятие» ковши с углем со скрежетом движутся по канатам от одной вышки к другой, камера отъезжает, включает раму окна, отъезжает еще раз, включает силуэт человека (пейзаж становится личным опытом героя).

Расположение в кадре. Люди в кадре располагаются не «как в жизни», а для камеры.

В фильме Куросавы «Рай и ад» герой получает по телефону известие о том, что его сын похищен. Рядом с телефоном находятся жена героя и его ассистент по бизнесу. На крупном (тройном) плане, во время разговора с похитителем, жена героя кладет голову на спину мужа, «помогает» камере видеть выражение лица.

«Плоть и дьявол», режиссер Кларенс Браун

В фильме Брауна «Плоть и дьявол» в сцене любовного свидания голова мужчины лежит на коленях у женщины. Расположив актрису в верхней части кадра, режиссер заставляет ее склоняться вниз для поцелуя. Расположение актеров ведет к оригинальному поведению.

В фильме Хичкока «Дурная слава» в кадре на переднем плане стоит чашка с чаем. Героиня подозревает, что в чашке яд. Чашка доминирует в кадре. По обе стороны от нее паникующая героиня и «консультирующий» доктор. Когда теряющую сознание героиню укладывают на подушку, над ней с двух сторон склоняются снятые в профиль муж-злодей и его мать. Профили душат героиню.

В фильме Муратовой «Долгие проводы» влюбленный молодой человек и девушка сидят в шезлонгах спиной друг к другу. Между молодым человеком и девушкой собака, которую они гладят. Девушка – любовный объект, близкий, но недосягаемый. Опыт персонажей подчеркнут расположением в кадре.

«Наудачу, Бальтазар», режиссер Робер Брессон

Ограничение кадром. Ограничение информации в кадре стимулирует внимание.

В фильме Пабста «Ящик Пандоры» героиня отвергает приставания любовника. Она лежит на кушетке на животе. В кадре брыкающиеся ноги героини и стоящие рядом ноги любовника. Изображение говорит о двух линиях поведения.

В фильме Брессона «Наудачу, Бальтазар» девушка выходит из машины, подходит к ослику, стоящему на обочине, гладит его. Она возвращается в машину, там сидит молодой человек. В кадре: его рука лежит на сиденье водителя. Рука убирается из кадра, приглашает девушку сесть (жест вместо диалога). На крупном плане рука девушки поворачивает ключ зажигания, рука молодого человека останавливает ее. В следующих после крупного плана молодого человека кадрах – колени девушки (к ним привлечено внимание); рука молодого человека медленно движется вдоль пуговиц на платье девушки, обнимает ее за талию; рука молодого человека ползет по шее девушки, под «хвостом» ее волос. Рука, выделенная кадрированием, развивает эпизод.

«Октябрь», режиссер Сергей Эйзенштейн

Крупный план – деталь. Крупный план – детализация. Крупный план требует медленности. Крупный план может представить специфику актерского поведения, недоступную на других планах.

В фильме Эйзенштейна «Октябрь» солдаты расстреливают демонстрацию. На мосту опрокидывается коляска с женщиной. Голова женщины с распущенными волосами лежит на створке моста. Мост начинают разводить. Волосы женщины на крупном плане приходят в движение (волосы сняты с нескольких точек). Оригинальное движение доставлено крупным планом.

«Незнакомцы в поезде», режиссер Альфред Хичкок

В фильме Пабста «Ящик Пандоры» рука героини лежит на плече злодея. Во время поцелуя героиня получает удар ножом (вне кадра). Рука на крупном плане медленно разжимается, демонстрирует смерть.

В фильме Хичкока «Незнакомцы в поезде» злодей роняет в сточную яму зажигалку. Зажигалка – важная улика. Рука злодея с трудом протискивается через решетку. На крупном плане его пальцы дотягиваются до зажигалки, цепляют ее и снова роняют. Зажигалка падает на следующий уровень цементной ямы. На экстремально крупном плане, двигаясь, как подвешенные гусеницы, пальцы опускаются к блестящей поверхности зажигалки, поглаживают ее (логики в этом поглаживании нет). Пальцы приподнимают зажигалку, зажимают в кулак. Злодей вытаскивает руку из ямы (перебивки спасают от вопроса, как кулак протиснулся через решетку).

В фильме Брауна «Плоть и дьявол» первый танец мужчины и женщины снят с верхней точки, в движении, на крупном плане. Лица расположены близко друг к другу. Крупный план диктует актерскую работу.

В фильме Казана «Куколка» разговор между мужчиной и молодой женщиной происходит на покачивающихся качелях, на двойном крупном плане. Лица разгорожены планкой качелей (вертикаль). Лицо женщины обращено к камере, лицо соблазнителя снято в профиль. Рука соблазнителя трогает шею женщины. Женщина жалуется на головокружение, передвигает лицо ближе к камере. Рука соблазнителя продолжает двигаться по ее шее (движение на крупном плане).

В фильме Хичкока «Не тот человек» две работницы страхового офиса подходят к третьей и просят ее опознать в пришедшем посетителе грабителя. Женщина в центре кадра отказывается смотреть, затем под давлением «сжимающих» ее на крупном плане лиц сотрудниц «узнает» грабителя (что ведет к аресту невинного человека). Поведение женщины и развитие сюжета продиктованы тройным крупным планом.

В фильме Хичкока «Дурная слава» герои после поцелуя не могут оторваться друг от друга, они движутся через комнату на крупном плане, продолжают диалог с поцелуями во время телефонного разговора. Оригинальное движение, непрерывный опыт.

В фильме Виго «Аталанта» шкипер приглашает в каюту молодую женщину и показывает ей свою коллекцию. На крупном плане на длинной панораме трофеи шкипера: его фотография с двумя «красотками», слоновый бивень, сломанный граммофон, восточный веер,

который становится фоном для лица молодой женщины, бритва, которой шкипер проводит по руке, после чего слизывает кровь, на что женщина реагирует, высунув язык. Крупный план объединяет информацию о прошлом шкипера с развитием отношений с молодой женщиной. На следующем крупном плане (рассеченный кадр) женщина открывает дверь шкафа, ее лицо в левой половине кадра, а в правой – банка с заспиртованными руками. Женщина достает из шкафа фотографию матроса, поворачивает ее к камере, шкипер говорит, что это его погибший друг. Увидев заспиртованные руки, женщина вскрикивает, шкипер продолжает (о руках): «Это все, что от него осталось».

«Женщина в песках», режиссер Хироси Тэсигахара

В фильме Тэсигахары «Женщина в песках» герой попадает в дом одинокой женщины. Дом окружен сыпучими песками. Выбраться отсюда невозможно. Песок везде – на крупных планах лица женщины, на ее шее, на ее пальцах в движении (пальцы держат палочки для еды). Песок, зафиксированный на крупных планах, – основная деталь лирических отношений.

Общий план – активность. Общий план знакомит со средой, показывает расстановку элементов, демонстрирует мизансцену.

В фильме Эйзенштейна «Стачка» рабочие убегают от шпика, воспользовавшись двумя соседними лестницами. Натолкнувшись на две лестницы (на общем плане), шпик выбирает не ту. В следующем кадре рабочие ускользают от него, сев в трамваи, которые разъезжаются в разные стороны. Шпик мечется между трамваями (на общем плане). Выбранная натура диктует развитие ситуации на общем плане.

В фильме Чаплина «Цирк» герой убегает от бандита и полицейского. Он выскакивает на галерею, на которой установлены механические фигуры (общий план). Бандит подбегает к Чаплину и угрожает резиновой дубинкой. Внизу спиной к галерее останавливается полицейский (перебивка). Чаплин отбирает у бандита дубинку. Полицейский оборачивается (перебивка). Чаплин, изображая механическую фигуру, бьет бандита дубинкой по голове, бандит не реагирует, «механический» Чаплин продолжает бить бандита (непрерывное избиение на общем плане). После нескольких ударов тот падает. Погоня возобновляется.

В фильме Андерссона «Песни со второго этажа» уволенный служащий стоит на коленях перед начальником и держит его за ногу. Офисные двери, ведущие в коридор, приоткрыты. Начальник пытается уйти. Он волочит служащего по коридору, освобождает ногу, уходит. Служащий остается лежать на полу. Офисные двери закрываются. Эпизод снят одним общим планом. В следующем эпизоде эмигрант,

«Песни со второго этажа», режиссер Рой Андерссон

ищущий работу, выходит из здания. На противоположной стороне улицы группа людей ждет автобус. Мимо эмигранта цепочкой проходят молодые парни со спортивными сумками. Один из них спрашивает у эмигранта: «Что ты здесь делаешь?» Тот отвечает, но из-за сильного акцента его не понять. Спортсмен просит у эмигранта бумажку, которую тот держит в руке, комкает ее и бросает на асфальт. Эмигрант нагибается, получает удар по шее. Спортсмены бьют эмигранта ногами, один из них прыгает ему на спину. Вскоре они уходят. Из раны на голове эмигранта течет кровь. На заднем плане проезжают два школьника на роликах. Люди, стоящие напротив, продолжают ждать автобус. Эпизод снят одним общим планом.

В фильме Хьюстона «Неприкаянные» Монро после участия в отлове диких лошадей впадает в истерику. Она выбегает на плато и кричит: «Убийцы!» Кульминация отношений Монро с ковбоями снята на общем плане в противовес ожидаемому крупному плану.

Средний план – укрупнение. Средний план направляет внимание.

В фильме Пабста «Ящик Пандоры» голая спина женщины на среднем плане (в движении), женщина отвергает приставания любовника.

В фильме Тати «Каникулы господина Юло» постояльцы гостиницы собираются на ланч. На среднем плане хозяин гостиницы нарезает мясо. В глубине кадра в дверях появляется полный человек, нож «гуляет» по вырезке, как будто хозяин в сомнении, и отрезает кусок потолще. В следующем кадре герой сидит за столом рядом с подсобным рабочим. Сзади дверь. Когда она открывается, герой оборачивается поприветствовать входящего, проносит вилку с едой мимо рта. В продолжение кадра герой протягивает руку за солонкой над тарелкой соседа. В это время сосед подносит ко рту салфетку. Вместо салфетки его губы вытирает рукав героя. Возвращая солонку на прежнее место, герой вторично вытирает рукавом губы соседа, который еще раз пытается воспользоваться салфеткой.

Киноспецифика. Киноспецифика связана с фактурой, с движением. «Кино – это ветер, дождь, туман», – говорил Штернберг.

В фильме Эйзенштейна «Стачка» пожарные разгоняют рабочих водой из шлангов. Шланг лежит на булыжной мостовой (на контровом свете). Шланг наполняется водой, приходит в движение (оригинальное движение). Вода бьет в тела рабочих. Вода подгибает ноги рабочих. Вода смывает булыжники. Водой загоняют предводителя рабочих в яму (учет натурного элемента). Вода снята на контровом свете.

В фильме Куросавы «Трон в крови» два потерявшихся всадника появляются и исчезают в тумане в долгом статичном кадре. В финальной сцене густые хвойные деревья движутся в тумане в «замедленной съемке» (по предсказанию, главный герой погибнет, когда лес придет в движение, деревья – маскировка наступающих солдат). Движение в густом тумане на экране оригинально.

В фильме Германа «Мой друг Иван Лапшин» охота за бандитом снята на длинных общих планах в тумане.

В фильме Дрейера «Вампир» силуэты отражаются в белой воде канала, фигуры проходят через парк в тумане (белые ночи сняты днем, небо зафильтровано). В финальном эпизоде мука на мельнице засыпает злодея в клети (медленная смерть), последняя деталь – поблескивающие сквозь муку очки злодея. Мука в движении – оригинальная фактура.

В фильме Пабста «Ящик Пандоры» любовник добивается взаимности от женщины. Ее голова упирается в полку, на которой лежит блестящий кубок. Любовник хватает женщину за руки, трясет. Блестящий кубок приходит в движение. Финальные сцены «Ящика Пандоры» сняты в павильоне в тумане (операторский дым). На площади стоит елка, украшенная светящимися гирляндами, вокруг нее силуэты прохожих, блестят трубы уличного оркестра. Героиня бродит по туманным улицам, освещенная боковым светом из витрин магазинов. Туман создает атмосферу.

«Политый поливальщик», режиссер Луи Люмьер

Первый сценарий. Первый игровой фильм «Политый поливальщик» – об активности. Он снят одним общим планом. Садовник поливает траву. За спиной садовника крадется парень, наступает на шланг, вода прекращается. Садовник рассматривает шланг (первое проявление «саспенса» – зритель знает больше, чем персонаж в кадре). Парень убирает ногу со шланга, вода бьет садовнику в лицо. Отношения между парнем и садовником можно рассматривать как конфликт. В фильме есть начало (поливка), середина (нога на шланге), конец (вода в лицо).

Активность. Активность кинематографична, она поддается раскадровке, она может говорить о том, что персонаж думает, об отношениях между персонажами.

В фильме Шёстрёма «Ветер» женщина разделывает в помещении тушу коровы. Когда она пытается обнять сына, ее руки в крови. Сын

отстраняется от матери и убегает к женщине, которая гостит в доме и которую мать ненавидит. Документальная активность – разделывание окровавленной туши – иллюстрирует быт, развивает конфликт в семье.

В фильме Китона «Колледж» герой приходит на стадион на тренировку. Несуразность его проявляется во взаимодействиях со спортивными снарядами. Ядро, вместо того чтобы полететь в воздух, перевешивает к земле. Брошенное с разбега копье втыкается в землю в двух шагах от героя. Во время бега с препятствиями он сбивает все барьеры. Последний барьер остается неопрокинутым. Увидев результат своей пробежки, герой опрокидывает и этот барьер на землю.

В фильме Беккера «Дыра» пятеро заключенных готовят побег из тюрьмы. С помощью металлической стойки, вынутой из тюремных нар, они долбят цементный пол в камере (активность), заключенный разбивает зеркало в кадре (активность), осколок зеркала привязывают к зубной щетке ниткой (активность), щетку с зеркалом вставляют в глазок – заключенные поочередно следят за передвижением охранников в коридоре (активность). Тюремная работа в камере – изготовление картонных коробок (активность).

В фильме Тэсигахары «Женщина в песках» мужчина, после песчаной бури, помогает женщине очиститься от песка (активность). Очищение женского тела ведет к любовной сцене. Когда рука мужчины движется по женской спине, пальцы на ногах женщины на крупном плане вминаются в песок.

Реквизит. Реквизит – средство немого общения. Реквизит помогает понять внутреннюю жизнь персонажа.

В фильме Шёстрёма «Ветер» женщина после убийства чужака берет в руки лопату, идет закапывать мертвеца. Вернувшись домой, она ходит по комнате с лопатой в руке. Лопата/реквизит иллюстрирует быт (подпирает дверь), становится орудием сокрытия убийства (погребение тела), помогает понять состояние женщины (хождение по комнате с лопатой).

В фильме Брауна «Плоть и дьявол» женщина и мужчина выходят в ночной сад. У нее в руке платок, она подносит платок к лицу мужчины. Она просит сигарету, берет ее в рот, затем перекладывает сигарету в рот мужчины. Он зажигает спичку, она задувает огонь, любовники целуются. Три предмета реквизита (платок, сигарета, спичка) ведут к поцелую.

В фильме Эйзенштейна «Октябрь» рабочего, убегающего с демонстрации, женщины забивают зонтиками (зонтики – реквизит).

В фильме Чаплина «В час ночи» пьяный человек пытается лечь спать. Комната заряжена предметами реквизита, готовыми к взаимодействию (Чаплин сам отбирал реквизит). Две лестницы ведут на галерею. Галерея образует второй уровень в кадре. На галерее, рядом с дверью в спальню, стоят огромные часы с маятником. Позиция опасного

«В час ночи», режиссер Чарлз Чаплин

маятника рядом с дверью в спальню продумана. Также продумана позиция аквариума рядом с окном, через которое герой влезает в дом. Нога, прежде чем опуститься на пол, попадает в аквариум. Чаплин спичкой прикуривает сигарету, но, находясь в пьяном состоянии, тушит сигарету (не спичку), выбрасывает сигарету, спичка обжигает пальцы. Реквизит в конфликте с героем. Реквизит отобран с учетом динамической возможности: коврик скользит, круглый стол вращается, сифон льет воду в противоположную от стакана сторону. Чаплин в накидке пытается дотянуться до графина на столе; накидка застревает в створе стола. Чаплин тянется к графину, стол по-прежнему крутится – графин «убегает». Чаплин сбрасывает накидку, но наступает на нее и, волоча ее за собой, пытается настичь графин. Залезает на стол и продолжает погоню за графином уже на вращающемся столе. Соскользнув, он, вращаясь, взбирается вверх по лестнице. Подъемы на галерею имеют разные окончания – удар маятника, встреча с чучелом медведя. После повторных подъемов и скатываний Чаплин на коленях, под маятником, пробирается в спальню. Далее цепь гэгов с вмонтированной за стену кроватью. Гэги развиты на повторах с вариациями. Кровать вращается (возвращается за стену), опускается и поднимается (кровать на пружине), прижимает героя к стене. Одна из ножек кровати опускается на цилиндр, это ведет к борьбе за освобождение цилиндра (точность опускания ножки кровати на цилиндр, точность положения тела героя на полу, перед тем как кровать накрывает его, – результат репетиций). После прыжков на пружинящую кровать она разваливается. Герой перемещается в ванную. Приняв душ в одежде, наполнив стакан водой из кругового душа (оригинальный элемент декорации), он – в разрушенном цилиндре – ложится в ванну и засыпает рядом с работающим душем.

В фильме Брессона «Мушетт» неуклюжая девушка-подросток отказывается петь на уроке пения. Придя домой, она сбрасывает у двери тяжелую обувь, целует руку больной матери и начинает напевать. Размахивая кофемолкой, она мелет кофе, направляется к плите, высыпает кофе в кофейник, наливает в него воду, набрасывает (не кладет) крышку на кофейник, разливает кофе в четыре стоящие рядом пиалы (мелет, высыпает, наливает, набрасывает – все это в непрерывном движении). Далее в том же непрерывном движении разливает молоко. Точность работы с реквизитом близка чаплинской точности.

В фильме Трюффо «400 ударов» подросток готовится к приходу матери домой. Он бросает в печку уголь (вытирает руки о занавеску),

вынимает из потайной щели деньги, идет в спальню матери, садится перед зеркалом за туалетный столик, расчесывает волосы материнской щеткой, нюхает духи… Накрывает стол (для матери, отчима, для себя), вилки он берет за зубцы (руки в угле). Стол накрыт, подросток берет портфель, отодвигает в сторону столовые приборы, достает тетрадь, начинает делать уроки. Характер подростка, специфика домашней жизни, отношение к матери продемонстрированы через работу с реквизитом.

Натура. Фильм начинается с натуры (со среды). Натура представляет возможность для точек съемки, для движения, для световых эффектов. Натура – социальный адрес.

Фильм «Стачка» снят молодым режиссером Эйзенштейном и опытным оператором Тиссэ. Элементы натуры работают с первых кадров: дымящиеся фабричные трубы, открывающиеся и закрывающиеся двери в коридоре управления, стеклянная стена с силуэтами рабочих, подвесные ремни, идущие к потолку от станков (вертикали, снятые с движения). Натура диктует эпизоды. Заговорщики встречаются на вышке из металлических балок, на переднем плане болтается крюк (движение), на заднем плане река (отражение), над рекой мост (индустриальная графика). Заговорщики собираются на груде сваленных металлических колес (фактура), в мужском туалете они разграничены стенками между «толчками» (вертикали). На пришвартованной барже рабочие группируются на висящем якоре, они прыгают в воду при виде шпика. Шпик пробирается к барже через висящие на просушке канаты (вертикали). Последний эпизод снят в заводском доме с галереями. Казаки на лошадях двигаются по галереям. Они преследуют рабочих, избивают их. Казак поднимает в воздух ребенка, сбрасывает его на мостовую, по телу ребенка проходят тени. Дом с галереями дает возможность для разнообразных точек съемки, для движения в кадре.

«Стачка», режиссер Сергей Эйзенштейн

В фильме Китона «Козел отпущения» герой убегает от полицейского и прячется за рекламной фигурой «деревянного» индейца, стоящего перед табачным магазином (индеец – элемент натуры). Полицейский пробегает мимо, Китон чиркает спичкой о фигуру, индеец замахивается на него томагавком (он настоящий, живой индеец, нанятый рекламировать). Дразня догоняющих полицейских, Китон останавливается посреди улицы. Когда полицейские подбегают, между ними и Китоном

проносится поезд (поезд – элемент натуры, точка съемки выбрана из-за поезда). Стоя рядом со столбом (вертикаль, элемент натуры), Китон накидывает пиджак. Пиджак оборачивается вокруг столба (наподобие полотенца, которое Тати набрасывает вокруг столба после купания в фильме «Каникулы господина Юло»). Китон продевает руки в рукава, застегивает пиджак. Рядом останавливается полицейский. Китон пытается убежать от него – пиджак/столб не пускают. Полицейский уходит в глубину кадра. Китон лицом к камере продолжает разговаривать с полицейским, потом расстегивает пиджак, убегает. Пиджак соскальзывает на землю.

«Место под солнцем», режиссер Джордж Стивенс

В фильме Стивенса «Место под солнцем» натура определяет преступление. Молодой человек отправляется с девушкой на прогулку по озеру (девушка препятствует его отношениям с другой женщиной). У него в голове история о перевернувшейся лодке. Молодой человек нервничает. Гребля (активность) говорит о его состоянии, он перестает грести, пересаживается на нос лодки. Девушка встает, хочет сесть рядом с ним. Она теряет равновесие, падает в воду (плавать она не умеет). Лодка переворачивается. Молодой человек выбирается на берег один. На следующий день его арестовывают, обвиняют в убийстве. Лодка, гребля, несчастный случай связаны с озером (с натурой).

Конструкция натуры / «острова». Развитие эпизода связано с натурой. Натура может рассматриваться как сумма «островов». На каждом «острове» предмет реквизита, возможность для активности.

В фильме Хичкока «Шантаж» девушка приходит в студию художника. Студия – профессиональное место, насыщенное реквизитом. Девушка подходит к мольберту, просит показать, как держать палитру. Обняв девушку, художник вместе с ней рисует на холсте обнаженную фигуру (флирт). Девушка переходит к вешалке, на которой висит балетная пачка. Художник предлагает девушке надеть пачку для позирования (продолжение флирта). Девушка идет переодеваться за ширму. Рядом с ширмой стоит пианино. В кадре, разграниченном ширмой, девушка переодевается, бросает платье на ширму, художник спиной к ней наигрывает на пианино (рассеченный кадр). Девушка выходит из-за ширмы, художник поправляет лямки на костюме, поправляет прическу девушки, целует ее (лямки и прическа ведут к поцелую). Страх перед развитием ситуации возвращает девушку за ширму. Художник, сев за пианино, продолжает играть, затем стягивает платье с ширмы,

«Шантаж», режиссер Альфред Хичкок

перебрасывает в глубь комнаты. Девушка стесняется выйти из-за ширмы. Художник борется с девушкой. Она затаскивает художника за ширму. Ширма граничит с занавесом. Занавес приходит в движение (оригинальное движение), камера наезжает на нож, лежащий на тарелке с сыром (расположение спланировано). Рука девушки высовывается из-за занавеса, хватает нож. Занавес перестает дергаться, из-за занавеса вываливается рука убитого художника (флирт окончен). Развитие в эпизоде идет от «острова к острову» (мольберт, вешалка, рояль рядом с ширмой, занавес), от активности к активности (рисунок вдвоем, примерка балетной пачки, игра на пианино, попытка поцелуя, переброс платья девушки, борьба перед и за занавесом), от реквизита к реквизиту (кисть и мольберт, балетная пачка, занавес, нож на тарелке).

Протягивание элемента. В фильме Шёстрёма «Ветер» ветер и песок – повторяемые элементы. Поезд едет по равнине. Ветер несет песок. В вагоне поезда сидит женщина, которая едет к брату. Знакомство с чужаком начинается с того, что он помогает закрыть окно, в которое бьет песок. Чужак предлагает женщине яблоко – оно покрыто песком. Женщину встречают два ковбоя (один из них станет ее мужем). Первые отношения начинаются под порывами песчаного ветра. Мимо поезда в песчаной буре проносится табун диких лошадей. Ковбои во время вечеринки соревнуются за право сделать женщине предложение. (Пришедшие на вечеринку местные жители складывают грудных детей в прихожей.) Ковбои стреляют в чучело птицы. Когда оба птичьих глаза выбиты, ковбои приводят друг друга в порядок перед зеркалом, один из них счищает песок, прилипший к манишке. Соревнование за женщину прерывает налетевшая песчаная буря, которая заставляет женщин и детей укрыться в подполье, мужчины баррикадируют двери и окна. Женщина выходит замуж за одного из ковбоев. Приехав к нему в дом, она распускает волосы – в волосах песок, она берет в руки таз – в тазу песок. Песок бьет в окна, в дверь. Женская работа в доме – борьба с песком: утро начинается с подметания пола. После завтрака женщина чистит песком жестяные тарелки. В сцене соблазнения ветер врывается в дом, он раскачивает фонарь (световой эффект), приводит в движение занавеси и настенный ковер, опрокидывает лампу на столе. Движущийся свет кружит женщине голову. Комната приходит в движение (субъективные кадры комнаты). Ветер не дает возможности женщине убежать из дома, заталкивает ее обратно в помещение,

в объятия чужака. Женщина убивает чужака, роет яму в песке под окнами дома. Ветер сдувает песок с засыпанного тела, на крупных планах открываются лицо покойника, его руки. В следующем кадре рука пытается открыть подпертую изнутри дверь (это рука вернувшегося мужа). Ветер шевелит длинные волосы отвернувшейся от двери женщины. После признания в убийстве, женщина с мужем выходит из дома, мертвеца не видно – его занесло песком (измена и убийство похоронены). Интенсивность ветра режиссируется в соответствии с интенсивностью отношений.

В фильме Калатозова «Соль Сванетии» соль – основной элемент. В горной местности нехватка соли. Коза слизывает соленый пот с шеи уснувшего на солнце мужчины. Коровы вылизывают соленую мочу, после того как мужчина оправился у стены. Мужчин, доставляющих соль в село, засыпает снег. Во время похорон роженицу выгоняют из дома (плохая примета). Родив ребенка, женщина лежит без памяти. К лежащему в крови ребенку подходит собака. Кровь солона. Эпизод заканчивается гибелью ребенка. Мать выжимает скопившееся в груди молоко на могильный холмик.

«Шантаж», режиссер Альфред Хичкок

В фильме Хичкока «Шантаж» девушка убивает художника ножом. Из-за занавеса вываливается рука жертвы. Возвращаясь домой, девушка боится перейти улицу. Рука полицейского, приглашающего перейти улицу, напоминает руку жертвы. Светящаяся реклама, на которой взбивается коктейль (вверх и вниз), трансформируется в движения руки с ножом (вверх и вниз). Придя домой, девушка садится завтракать с родителями. Соседка рассказывает об убийстве, произошедшем в нескольких кварталах отсюда. Она несколько раз повторяет слово «нож» (в фонограмме остальные слова искажены). Отец, сидящий за столом, просит девушку передать нож. Рука девушки с трудом движется по направлению к ножу (на крупном плане). После очередного слова «нож» рука девушки бросает нож в сторону. Отец просит ее быть поаккуратнее: можно поранить человека. Нож работает из сцены в сцену.

В фильме Андерссона «Песни со второго этажа» доброволец вызывается принять участие в аттракционе с пилой. Иллюзионист пилит ящик, пила дает сбой, доброволец кричит. После госпиталя он лежит дома в кровати, уставившись в потолок. Лежащая рядом жена поворачивается, кровать пружинит, доброволец кричит. Жена поворачивается еще раз – новый крик. Крик в повторах становится комедией.

Персонаж. Персонаж запоминается лицом, поведением, профессией, костюмом. Фильм отличается подбором лиц.

В качестве упражнения студентам предлагается остановить прохожего на улице, поставить перед камерой, попросить медленно перевести лицо из фронтального положения в профиль и обратно – продемонстрировать лицо. Прохожий должен улыбнуться, огорчиться (экстремальное задание – перейти к слезам). Предлагается показать перед камерой группу (семья, компания, любовная пара). В группе важно увидеть разновидность и дополняемость. Феллини останавливал людей на улице, приглашал к себе в офис, коллекционировал типажи.

В фильме Феллини «Амаркорд» в эпизоде «школа» восемь учителей (в основном актеры-непрофессионалы). Каждый учитель определен костюмом, реквизитом, поведением. Учитель физики раскачивает перед классом подвешенный на веревке маятник, класс раскачивается в ответ. Учитель истории наблюдает за растущим на сигарете пеплом (учителя в классе курили), ученик, увлекшись ответом, стучит по столу, пепел летит с сигареты на учителя. Учитель по социологии разгуливает по классу в пальто и шляпе (в школе холодно), монолог о церкви и государстве уводит учителя за шкаф с пособиями. Учитель-священник протирает очки, рассматривает себя в их отражении, не замечает, что школьники сбегают с урока. Преподавательница рисования, скрывшись под кафедрой, наливает себе кофе из термоса, после чего читает лекцию, размахивая бисквитом. Директор школы – преподаватель литературы – акцентирует слова ударами линейки по кафедре. Преподавательница математики разгуливает перед классом, выставив вперед грудь, обтянутую белым свитером. От сидящего на задней парте переростка к ногам математички прокладывают трубу, смонтированную из географических карт. Закатив глаза, переросток справляет нужду в трубу. У ног математички образуется лужа. Преподаватель латыни пытается научить стоящего перед кафедрой школьника правильному произношению слова, школьник, передразнивая учителя, ведет его к звуковой абракадабре.

В фильме Брессона «Наудачу, Бальтазар» молодой человек развозит хлеб на мопеде. Вслед за ним на цепи тащится ослик. На спине ослика корзины с хлебом. Когда ослик отказывается идти, молодой человек достает газету, скручивает ее, привязывает к хвосту ослика, поджигает. Ослик срывается с места. Профессия помогает раскрытию характера.

В фильме Копполы «Разговор» звукооператор подслушивает и записывает чужие разговоры. Профессионализм демонстрируется в зарядке аппаратуры, в перемотке пленки, в расшифровке записей, в очистке записей через фильтры. Пытаясь подслушать разговор в соседнем номере гостиницы, звукооператор сверлит стену, сидя под раковиной в ванной, рядом с туалетом. Он заглушает звук дрели тем, что спускает в туалете воду. В последнем эпизоде звукооператор разбивает

мебель в собственной квартире, пытаясь найти микрофон. Профессия ведет к паранойе.

В фильме Трюффо «400 ударов» мальчик, сидящий в колонии, разговаривает с психиатром. Мальчик сидит перед камерой. Разговор снят на среднем плане, похож на кинопробу (не перебивается съемкой с обратной точки). Характер мальчика проясняется в ответах на трудные вопросы (о краже, о попытке первого секса, о нелюбви к матери).

«400 ударов», режиссер Франсуа Трюффо

Мальчику дана возможность рассказать личную историю – самопроявиться. В разговоре он помогает себе жестами, его улыбка неожиданна. Мальчик изучается камерой/режиссером как материал для работы. Работа с актером – процесс исследования, включения актерских качеств в роль.

В фильме Пабста «Ящик Пандоры» отвергнутый любовник садится на кушетку, на которой лежит героиня. Ее ноги взбрыкивают. Глядя на это, раздосадованный любовник начинает хохотать. Героиня бьет его по лицу, ее рука попадает ему в рот. Рука, попавшая в рот, ведет к поцелую (неожиданное развитие).

В фильме Брессона «Кроткая» героиня во время брачной ночи, перед тем как лечь в постель, бегает по комнате голая, включает телевизор, по которому показывают автомобильные гонки, прыгает на кровати, как ребенок (оригинальные активности).

В фильме братьев Коэн «Большой Лебовски» герой в первом эпизоде приходит ночью в гипермаркет в халате, в шлепанцах, в солнечных очках. Он пробует молоко – оно остается у него на губах, он расплачивается за молоко чеком, на котором изображен дельфин (реквизит и костюм характеризует героя).

В фильме Штрогейма «Алчность» друг героя – птица в клетке. Герой влюбляется в женщину, которая под наркозом спит у него в кабинете в зубоврачебном кресле (профессия ведет к отношениям).

Мышление. Мышление представлено контекстом элементов – посредством того, что персонаж видит.

В фильме Хичкока «Завороженный» умственная нестабильность героя связана с белым цветом. Проснувшись ночью, герой идет в ванную. Он смотрит на себя в зеркало, решает побриться. Смотрит на белую пену в баночке для бритья, на белую полку в ванной, на белый туалетный бачок, на белую раковину. Он возвращается в комнату, в которой спит женщина, укрытая белым одеялом. В руке у героя бритва. Контекст – белый цвет и бритва – держит зрителя в напряжении.

В фильме Хичкока «Не тот человек» посетитель приходит в страховой офис, который незадолго до этого был ограблен. Эпизод снимается

с двух точек зрения – посетителя и женщины, стоящей за стойкой. Женщина (посредством чередования кадров) думает об ограблении, посетитель, глядя на женщину, – о страховке. Он сует руку во внутренний карман пальто. Женщина наблюдает, ждет пистолет. Посетитель вынимает бумаги со страховым полисом. После диалога о страховке женщина поворачивается спиной к посетителю (лицом к камере), закрывает глаза, делится со зрителем реакцией на потенциального грабителя.

Субъективный кадр. Субъективный кадр ставит зрителя на место персонажа, помогает понять, о чем персонаж думает. Чем скорее точка съемки перемещается на точку зрения персонажа, тем скорее зритель включается в опыт персонажа. Субъективный кадр не обязательно должен быть очевиден, но в раскадровке полезно думать о кадре как об опыте персонажа.

Отношения. Развитие «немых» отношений на экране происходит посредством активностей и реквизита.

«Большой парад», режиссер Кинг Видор

В фильме Видора «Большой парад» любовная история между солдатом и деревенской девушкой начинается с того, что солдат идет через двор с бочкой на голове. В бочке дырка на уровне лица (конструкция реквизита), в руке у солдата таз (реквизит), при переходе через лужу у него разматывается портянка (деталь костюма). Навстречу попадается девушка с коровой. Солдат падает в лужу (деталь натуры), роняет таз. С бочкой на голове он пытается найти таз, девушка забирает таз. Через дырку в бочке солдат видит таз в воздухе. Он видит пятнистое тело коровы, потом девушку. Солдат/бочка кланяется, девушка кланяется в ответ, он приседает, она приседает (немое актерство на общем плане). Она замечает размотавшуюся портянку солдата (лицо солдата скрыто бочкой). Солдат и девушка расстаются. В следующем эпизоде солдат сидит на дереве, поднимает воду в укрепленную на дереве бочку, под которой принимают душ два друга-солдата. Солдат видит подходящую девушку, подбегает к ней, возмущается тем, что она «подсматривает». Она узнает его по болтающейся портянке. Разговор продолжается через приседания. Эпизод заканчивается тем, что девушка заматывает портянку на ноге солдата. «Немые» элементы – бочка, таз, портянка, приседания – развивают отношения.

В фильме Менцеля «Поезда под пристальным наблюдением» девушка и смотритель станции оставлены на ночное дежурство. Он

дремлет, раскачиваясь на стуле, она читает книжку. На картинке любовная сцена из прошлой жизни. Девушка толкает стул – смотритель падает (картинка в книжке спровоцировала поведение). Начинается беготня вокруг стола (стол в центре комнаты – планировка декорации). Догнав девушку, смотритель укладывает ее на стол, лицом вниз.

«Поезда под пристальным наблюдением», режиссер Иржи Менцель

Рядом с лицом девушки карусель с печатями (с названиями станций). Дежурный берет печать, подносит ко рту девушки, она дышит на печать, он штампует ее ногу. Следующий отпечаток – на ее ягодице. Утром мать девушки, поправляя одеяло, видит эти отпечатки. Она берет из тумбочки очки, читает названия станций, приходит в ужас. Мать приводит девушку к начальнику станции, который просит девушку поднять юбку. Он опускается на колени, внимательно изучает последствия ночного дежурства. Комедия развита в профессиональной среде (комната дежурного на железнодорожной станции), через активности (раскачивание, чтение, погоня, штамповка), с помощью реквизита (книга с иллюстрацией, печати с названиями станций, очки матери).

В фильме Стивенса «Место под солнцем» любовные отношения начинаются с того, что девушка проявляет интерес к молодому человеку, который гоняет шары по бильярдному столу. Она становится у него за спиной. Молодому человеку неудобно продолжать игру. Входит отец девушки, предлагает молодому человеку позвонить своей матери, уходит. Молодой человек вынужден разговаривать с матерью в присутствии девушки. Перед девушкой стоит начатая бутылка шампанского. Девушка играет пробкой, пробка вылетает из бутылки. Мать спрашивает, кто рядом с телефоном. Молодой человек отвечает: «Никого». Ответ обижает девушку. Любовные отношения развиваются от неудобства к неудобству, во время активности (бильярд) с помощью реквизита (бутылка шампанского с пробкой).

В фильме Де Сики «Умберто Д.» старый человек с собакой снимает комнату. За комнату нечем платить. Хозяйка квартиры грозит выселением. Старик дружит со служанкой, деревенской девушкой. Придя в квартиру, он обнаруживает в своей комнате влюбленную пару, которую хозяйка пустила «провести время». Старик уходит на кухню. Служанка ставит перед собакой миску с водой, ощипывает птицу, дает термометр кашляющему старику, водой из шланга смывает со стены муравьев, спрашивает старика, не заметил ли он, что она беременна (она встречается с двумя солдатами из казармы напротив), вынимает из ящика комода газету, зажигает ее от плиты, горящей газетой водит по стенке, разгоняя муравьев. Отношения (и среда) проявляются

через активности. (Активности знакомы непрофессиональной актрисе по жизни; ее действия в кадре частично выполняются по подсказке режиссера из-за камеры, о чем говорит ее непроизвольное в сторону камеры поглядывание.)

Киноактерство. Актерство закладывается сценарием (ситуациями). У Гриффита актеры начали разговаривать «не руками, а глазами». Контекст диктует актерское поведение.

«Королева Христина», режиссер Рубен Мамулян

В фильме Мамуляна «Королева Христина» Гарбо-королева отправляется в изгнание на лодке. Голова тяжело раненного возлюбленного лежит у нее на коленях. Мамулян просил Гарбо «ничего не играть – держать глаза открытыми». Натура, реквизит, костюм, партнер помогают в актерской работе.

Во время съемок «Леопарда» Висконти настаивал на том, чтобы рубашки из тонкого полотна были положены в ящик комода. Ланкастер, который играл аристократа, сказал режиссеру: «Камера рубашки не увидит». Висконти ответил: «Рубашки увидите вы».

Ренуар говорил: «Поместите актера, играющего Раскольникова, в район Сенной площади».

Годар настаивал, чтобы актер читал газеты, которые читает герой, давал актеру деньги на обеды в ресторанах, в которых «по жизни» должен обедать герой.

Кьюкор утверждал: «Актерство рождается в пространстве между двумя актерами».

Трейси, когда у него спросили: «Как играть?», ответил: «Делайте что-нибудь в кадре».

Разные актеры требует разных подходов, они могут быть неодинаково готовы к сцене. Непрофессионал не может точно повторить исполнение, проживать незнакомые ему ситуации, выполнять преувеличенные задачи (например, плакать), с трудом переходит из одного состояния в другое. На задачи, с которыми непрофессионал не может справиться (длинный монолог, переход из одного состояния в другое…), должны привлекаться профессиональные актеры.

Ренуар говорил, что главное качество в актере – непосредственность.

Режиссер должен быть актером. Штернберг говорил: «Дитрих – это я». Он просил ее в сцене прощания с любимым обернуться в дверях и считать до двадцати.

У Феллини в «8½» актеры произносят цифры вместо слов (цифры можно дублировать словами).

Лицо требует времени на экране. Актеру помогает активность. Роль разрабатывается вместе с актером, с учетом актера. Главное наставление: «попробуй». Главный совет: «что, если…». Главное в работе с актером: терпение и положительное отношение.

Трудные актеры – интересные актеры.

Бертолуччи практиковал только механические репетиции – репетировал движения, не интонации. Актер лучше работает, когда ему меньше объясняют.

Хичкок стимулировал актеров тем, что спал рядом с камерой во время съемки.

Гриффит находил актерское поведение во время репетиции.

На съемочной площадке актерство может выглядеть хуже, чем при просмотре отснятого материала. Монтаж очищает, уточняет актерскую работу.

Костюм. Костюм помогает в актерской работе.

В фильме Пабста «Ящик Пандоры» героиня при виде соперницы несколько раз срывает с головы и надевает плюмаж из страусовых перьев. На плюмаж хорошо ложится контровой свет, перья плюмажа просвечивают, акцентируют движение.

В фильме Богдановича «Последний киносеанс» пожилая женщина приводит домой подростка. Они начинают раздеваться. Он прыгает на одной ноге, не может стянуть сапог, ударяется о комод. Она забывает снять шляпку, которая мешает стащить комбинацию через голову. Костюм – как препятствие – подчеркивает состояние героя.

В фильме Брессона «Мушетт» стук сабо заявляет героиню до появления в кадре. Этот звук сопровождает ее к парте под ненавидящим взглядом учительницы.

Маньяни. Фильм Росселлини «Любовь» состоит из двух частей. Первая часть – экранизация пьесы Кокто «Человеческий голос». Маньяни играет длинный монолог/разговор по телефону с любимым человеком. Прямолинейная искренность утомляет. Вторая часть – оригинальный сценарий «Чудо». Сюжет предложил Феллини, и он играет в фильме эпизодическую роль странника, соблазняющего слабоумную пастушку, роль которой исполняет Маньяни. Странник поит пастушку вином, она пьянеет шаг за шагом. Комедия – составная часть роли. Маньяни напевает мелодию, дуя в травинку (реквизит), она наклоняется к земле, жует траву, опрокидывается на спину, ласкает свою грудь. Она просыпается: козы тычутся ей в лицо. Она спускается с крутой горы, взгромоздив на голову огромную корзину с зеленью (снято непрерывным кадром). Во время сбора лимонов она развлекает детей, оставленных под ее присмотром. Она поет, кружится вокруг дерева, падает в обморок. На помощь приходят женщины, говорят, что она беременна. Она ссорится с городским сумасшедшим, с которым не может поделить похлебку (слабоумный – реальный типаж).

Беременная, она с трудом взбирается по крутым ступеням городка. Жители смеются, издеваются над ней. Она уходит в горы рожать – вверх по горной тропе. Утоляя жажду, она пьет воду, стекающую со скалы. Разговаривает с неродившимся ребенком. Слабоумие героини помогает Маньяни играть веру. В каждом проявлении – честность, неоднозначность. Актрисе в помощь и костюм в несколько наслоений, тяжелые ботинки, две жестяные банки в руках, мешок с пожитками (документальные костюм и реквизит), реальный сумасшедший (партнер) и активности. (Личный опыт Маньяни – ее сын был болен полиомиелитом – помогает в актерской работе. «Чудо» Росселлини посвятил Анне Маньяни.)

«Жестяной барабан», режиссер Фолькер Шлёндорф

Преувеличение. Педагог, преподаватель актерского мастерства Стелла Адлер советовала: «Не играйте свой возраст, играйте своего героя в его возможной молодой или постаревшей версии – преувеличивайте».

Фильм Шлёндорфа «Жестяной барабан» о мальчике, который, протестуя против «взрослой» жизни, отказывается расти. Когда он кричит/протестует, его голос разрушает стекла (очки учительницы, банки с фетусами в кабинете доктора). Лучший друг мальчика – барабан (реквизит). Мать влюблена в кузена, который дружит с отцом мальчика. На берегу залива мальчик и семейный треугольник – отец, мать, кузен – видят, как рыбак вытаскивает из воды лошадиную голову. Голова-падаль – приманка для угрей (документальная деталь). Угрей вываливают на песок, беременную мать при их виде тошнит. Кузен успокаивает ее, поглаживая ее зад. Отец обсуждает ловлю угрей с рыбаком. Мальчик, наблюдая за матерью с кузеном, бьет в барабан. Реальные элементы – угорь, голова лошади, поглаживание зада женщины, барабанный бой – в сочетании становятся преувеличением. В следующей сцене отец разделывает угрей на кухне. Их отрезанные головы шевелятся на подстеленной газете. Мать отказывается есть угрей, отец настаивает. Он гоняется за матерью с угрем на вилке. Мальчик барабанит. Мать с криком садится за пианино, играет. Ей на помощь приходит кузен, он съедает угря. Мальчик уходит в спальню, прячется в платяной шкаф. Отец толкает мать на пол, она убегает в спальню. Ее приходит утешать кузен. Из шкафа мальчик видит, как кузен ласкает мать. Рука кузена залезает под платье матери. В зеркале шкафа отражается ничего не ведающий отец, оставшийся в столовой. Мать, «успокоенная» кузеном, возвращается в столовую, садится за стол, пододвигает блюдо с угрем, начинает жадно есть. Беременность матери ведет

к обжорству – сардины в масле, сырая рыба. Обжорство (преувеличение) ведет к смерти.

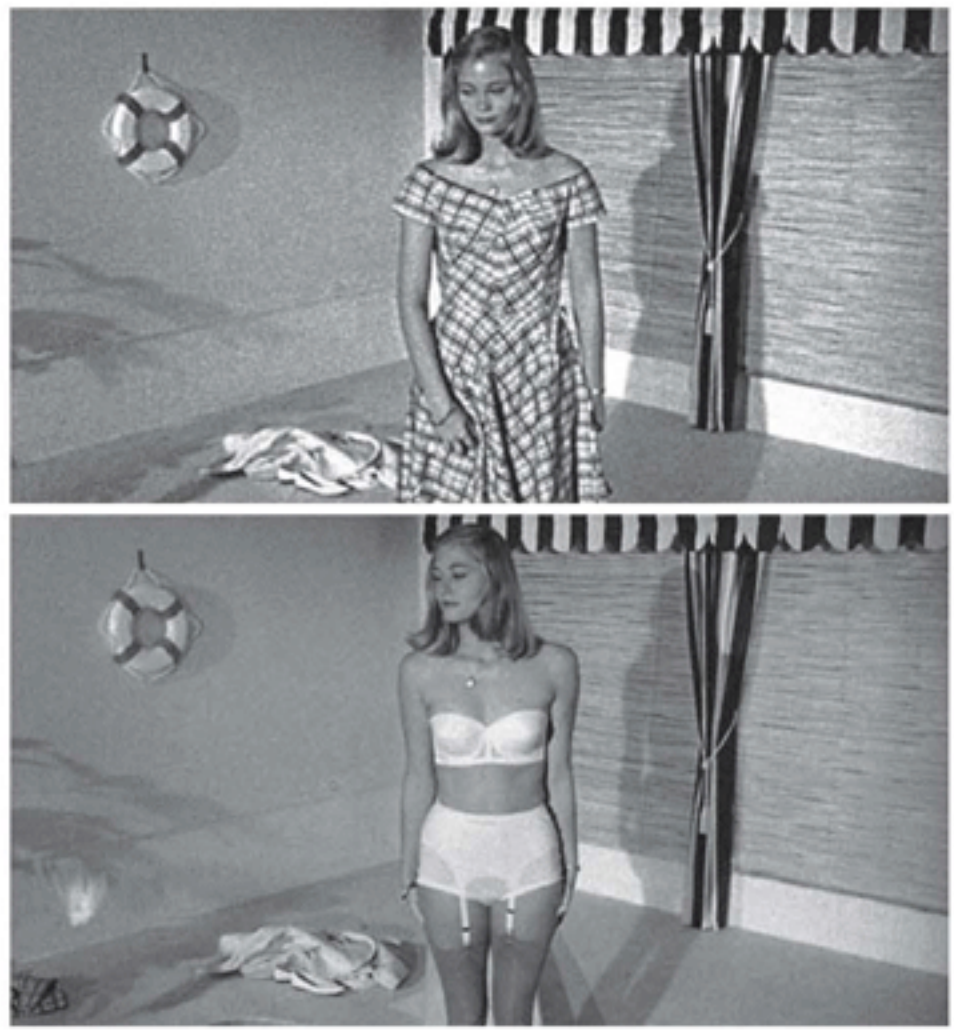
Первая любовь мальчика – служанка Мария. На пляже он сыплет песок на тело Марии (активность). Мария открывает упаковку с сахаром, слюнявит палец, засовывает его в пакет, предлагает мальчику облизать палец, затем облизывает сама. Мальчик высыпает сахар в ладонь Марии, плюет на ладонь. Мария слизывает сахар с ладони. Она ложится на спину, раскидывает руки, мальчик насыпает сахар в ее открытые ладони, бегает от одной ладони к другой, слизывает сахар. В следующей пляжной сцене, в раздевалке, Мария помогает мальчику раздеться, сама переодевается при нем. Мальчик становится на колени, целует голую Марию ниже живота. Девушка отталкивает мальчика, он плачет, девушка утешает его. Ночью мальчик и Мария лежат в кровати. На ночном столике пакетик с сахаром, мальчик высыпает сахар на ладонь Марии, залезает под простыню, насыпает сахар в отверстие пупка. Мария лежит на спине. Простыня, укрывшая мальчика, шевелится (сахар-реквизит работает). Застав отца во время секса с Марией, мальчик с барабаном на шее забирается на спину отца, толкает его. Девушка кричит под отцом и сыном (преувеличенный секс). На экране неординарные любовные треугольники (отец, мать, кузен, затем отец, Мария, мальчик). Реквизит (рыба, барабан и сахар) переходит из эпизода в эпизод. Отношения построены на активностях (еда рыбы, стук в барабан, высыпание сахара, слизывание сахара). Преувеличения развиты с помощью реальных элементов.

Эпизод/ситуация/опыт. Сценарий строится как цепь эпизодов. В каждом эпизоде опыт/ситуация. Важна неожиданность развития ситуации. Важны детали.

«Амаркорд», режиссер Федерико Феллини

В фильме Феллини «Амаркорд» молодой человек приходит в лавку купить сигарету. Лавка закрыта, под опущенной железной шторой оставлена щель (деталь). Молодой человек, согнувшись, пролезает в лавку. Хозяйка – женщина с огромными грудями («кастинг»), в голубой кофте с вырезом (костюм) – перетаскивает по полу тяжелые мешки (активность). Молодой человек вызывается помочь. Стараясь продемонстрировать силу, он начинает поднимать полную женщину, делает три попытки (активность с повторами). Голова женщины задевает лампу, тени приходят в движение (световой эффект). Ослабевший молодой человек садится на мешки. Женщина обнажает грудь, тычет ее в лицо молодого человека. Он задыхается. Женщина обнажает

вторую грудь (повтор элемента). Целовать соски нет сил. Женщина отталкивает молодого человека, заправляет груди под кофту, протягивает молодому человеку сигарету, за которой он пришел. Он пытается приподнять штору – не может (заложенная деталь работает). Штору приподнимает женщина. Согнувшись, молодой человек выбирается на улицу. Подростковый опыт детализирован шаг за шагом, через активности (опускание и подъем металлической шторы, таскание тяжелых мешков, подъемы полной женщины, борьба с грудями). Эпизод прост в описании – «приход за сигаретой».



«Последний киносеанс», режиссер Питер Богданович

В фильме Богдановича «Последний киносеанс» девушка проходит через ряд ситуаций, пытаясь «стать взрослой». Она попадает в компанию местной молодежи на «голую» вечеринку в бассейне. Для того чтобы быть принятой, она должна раздеться, стоя на доске для прыжков в воду. Ситуация и натурная площадка (бассейн, доска) диктуют раскадровку (два направления съемки – на девушку и на зрителей в бассейне). Девушка в платье скидывает «лодочки», становится на доску, доска покачивается (движение). Девушка снимает платье, комбинацию, чулки, борется с застежкой на лифчике (активности). Она оступается, садится на доску. Лифчик летит в сторону. Она бросает трусы на вынырнувшего из воды подростка. Спрыгивает в воду, улыбается. В ответ улыбается хозяин вечеринки. Опыт/поступок в двадцати кадрах, в активностях с деталями костюма.

В фильме Де Сики «Умберто Д.» утро служанки (ее опыт) представлен шаг за шагом. Служанка спит на раскладушке в коридоре. Над раскладушкой застекленная крыша, по которой проходит кошка. Служанка просыпается, садится на раскладушку, в волосах у нее металлические бигуди. Надевая халат, служанка идет на кухню. Чиркнув спичкой о стенку, она зажигает газ (на стене следы от спичек). Служанка подходит к окну, смотрит на кошку, пробирающуюся по крыше сарая во дворе, на пасмурное небо, потом достает кофейник, наливает воду, брызгает из шланга на муравьев над раковиной, пьет воду из шланга, ставит кофейник на газ, смотрит на живот (она беременна), берет кофемолку, садится на стул. Не вставая со стула, вытягивает ногу, закрывает дверь кухни. Мелет кофе, плачет. Одинокое утро в деталях. ◆

Окончание следует

OSCARS®

Александр Роднянский

«ЛЕВИАФАН» И «ОСКАР»

Глава из дополненного переиздания книги Александра Роднянского «Выходит продюсер» (фрагмент). Издательство «Манн, Иванов и Фербер». Поступит в магазины в декабре 2015 года.

Самую престижную кинематографическую премию мира — «Оскар» — вручает Американская академия кинематографических искусств и наук.

Она состоит из семнадцати отделений: актеров, режиссеров, операторов, кастинг-директоров, дизайнеров, художников по костюмам, монтажеров, гримеров, документалистов, продюсеров, PR, администраторов, композиторов, сценаристов, озвучания, визуальных эффектов и объединенного отделения короткометражных фильмов и полнометражной анимации. В каждом из них представители одной киноспециальности. Всего же голосующими членами Американской киноакадемии на 2015 год являются 6124 человека. Средний возраст — 62 года, 94 процента из них — белые, а 77 процентов — мужчины.

В ноябре все 6124 академика получают бюллетени для голосования: сначала определяются номинанты на «Оскар» по всем категориям. Члены академии могут голосовать за номинацию лишь в рамках своей собственной секции: дизайнеры выбирают номинантов за дизайн, актеры — за актерское мастерство и т.д.

Голосование по разным номинациям идет весь декабрь и начало января. Подсчет голосов проходит не по привычной нам схеме простого большинства, а по принципу «преференциального голосования», или, как его еще называют, «голосования с выбыванием». Каждый член академии может написать на бюллетене любые фильмы, которые он считает достойными номинации в порядке предпочтения: лучший под номером «один», следующий за ним — «два» и т.д. Если ни один из фильмов не набирает абсолютного большинства голосов, то фильм с наименьшим количеством голосов выбывает, а отданные за него голоса переходят к следующему в списке фильму. В основных категориях может быть номинировано пять фильмов за двумя

исключениями: в категории «Лучший фильм» может быть от пяти до десяти номинантов, а в категории «Лучший грим» — максимум три. После того как бюллетени сданы в аудиторскую компанию Price Waterhouse Coopers, голоса подсчитываются и формируются итоговые списки номинантов, которые 15 января в прямом эфире объявляет президент академии.
На втором этапе процедуры, когда члены академии выбирают победителей, они уже могут голосовать во всех номинациях. Правда, правила рекомендуют не голосовать в тех категориях, в которых академик не является профессионалом и не может сделать осознанный выбор. Не факт, правда, что члены академии к этим рекомендациям прислушиваются.

Постоянной темой предоскаровских публикаций была кроме прочего и конъюнктурность «Левиафана». Эту мысль выражали не только агрессивные «патриоты», но и коллеги по кинематографическому цеху, либеральные журналисты и обычные зрители. Их логика: Запад хочет видеть Россию именно такой, какой она показана в фильме, – с жестокостью власти, бесправием и долготерпением населения. А значит, «Оскара» фильму не избежать. На то и был тонкий расчет. Мнение это нас всех страшно раздражало. Дело даже не в очевидной его глупости – если бы «Оскар» выдавали российским режиссерам, показавшим тоску и безысходность жизни на родине, то в России обладателей этой престижной премии сейчас было бы значительно больше. В принципе, такая постановка вопроса уже выдает глубокое непонимание реалий американской киноиндустрии и критериев, по которым эта премия присуждается. Но, наверное, больше всего раздражало другое: последний месяц перед «Оскаром» был для меня, для Андрея Звягинцева, всей команды «Левиафана» и компании Sony Classics сущим адом – бесконечной работой по продвижению фильма. Мы надеялись на эту награду, верили в ее возможность, но ни одному из нас и в голову не могла прийти такая глупость, как уверенность «точно дадут». Поэтому сотни профанов, такие высказывания себе позволявших, конечно, ужасно злили.

Главным нашим вызовом на пути к «Оскару» была все та же «Ида» Павла Павликовского, наш заклятый конкурент. Предстояло убедить шесть тысяч членов академии в том, что «Левиафан» достоин награды. «Ида» имела по сравнению с нами как минимум одно важное преимущество – ее действительно почти все видели. Как я уже упоминал, «Ида» вышла годом раньше и стартовала с главной американской конкурсной площадки для независимого кино – кинофестиваля «Санденс». Нам же для начала было необходимо заставить академиков хотя бы посмотреть «Левиафан».

Для голосования за фильм в категории «Лучший иноязычный фильм» члены академии должны непременно посмотреть его лично в специальном кинотеатре, и их присутствие должно быть задокументировано. Они регистрируются перед началом сеанса. Такие кинотеатры существуют в традиционных местах обитания академиков: в двух

главных киногородах страны – Лос-Анджелесе и Нью-Йорке, а также в Палм-Спрингсе и в Аспене, горнолыжном курорте, где пребывают многие члены академии и крупные кинематографисты. Так вот, в былые времена члены академии могли голосовать только в том случае, если посмотрели все пять номинированных фильмов. Судьба многих иностранных «Оскаров» была решена совсем небольшим количеством голосов, например за фильм «Москва слезам не верит» проголосовали 138 человек из нескольких тысяч киноакадемиков.

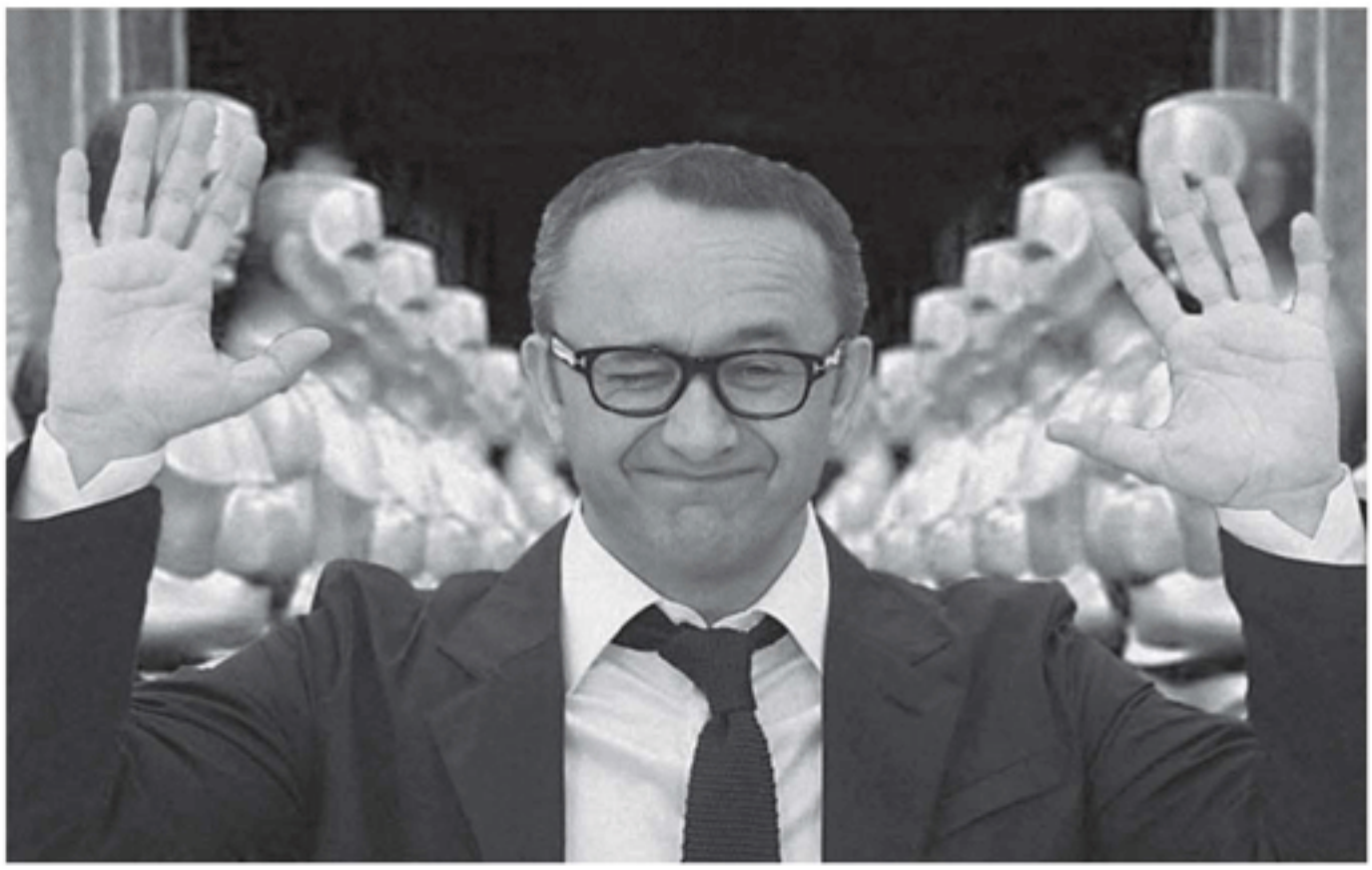
Александр Роднянский

Подобные правила голосования были своего рода системой естественного отбора, гарантировавшей, что академики, выбирающие лучший иноязычный фильм, обладали специальным интересом к иностранному кино, глубоким его пониманием и знанием контекстов. Возможно, потому в те времена и выбор был более аргументированным, а по лауреатам «Оскара» в категории «Лучший иноязычный фильм» можно изучать историю кино.

Сегодня, когда в данной номинации голосуют все шесть тысяч человек, эта категория, несомненно, важная для режиссеров всего мира, самим академикам представляется второстепенной. Примерно так же, как для тех, кто присуждает российскую «Нику» в номинации «Лучший фильм стран Балтии и СНГ».

«Оскар» во многом заложник собственной популярности. Миллиард человек во всем мире смотрят церемонию, еще столько же обсуждают и комментируют ее результаты в Интернете или в живом общении. И как прямое следствие – ощущение, что ты про академию все понимаешь и можешь авторитетно судить о правильности или ошибочности тех или иных ее решений. На деле все, конечно, значительно сложнее.

Да, «Лучший иноязычный фильм» – это наименее интересная для академиков номинация. Но какая представляет для них наибольший интерес?



Андрей Звягинцев

Не поверите, но все технические номинации. Для того миллиарда зрителей, которые смотрят оскаровскую церемонию, вне всякого сомнения, это праздник звезд – актеров и режиссеров. Ну еще, может быть, композиторов и исполнителей песен в фильмах. Большинство зрителей в любой стране мира пренебрежительно или без особого интереса относятся к техническим номинациям – «Лучший грим», «Лучший монтаж», «Лучший звук», «Лучшая операторская работа», «Лучший художник по костюмам»... Именно эти премии являются самыми важными для голосующих за «Оскар». Лишь малую часть из шести с лишним тысяч членов академии составляют суперзвезды, чьи имена известны десяткам миллионов зрителей. Большинство – это профессионалы, чьими руками создаются любимые нами фильмы, – как раз звукорежиссеры, монтажеры, художники. Другими словами, в этих категориях перед глазами среднестатистического члена академии предстают коллеги и друзья, бывшие возлюбленные, хорошие знакомые, конкуренты или заклятые враги. В этих категориях он больше всего болеет, поскольку они, с наибольшей вероятностью, имеют отношение к его повседневной профессиональной и частной жизни. В следующий раз, когда вы будете смотреть церемонию, обратите внимание на реакцию зала: как хлопают победителям в технических номинациях, сколько раз им приходится остановиться по пути на сцену и со сцены, чтобы пожать руки или обнять кого-то сидящего в зале. «Оскар» – их премия, а мы с вами допущены на нее как зрители. И чтобы нам не было скучно, чтобы удержать внимание телеаудитории, церемония разбавляется впечатляющими постановочными эстрадными номерами.

Вторым важным обстоятельством, фактически проистекающим из первого, является довольно узкая специализация подавляющего большинства голосующих. Все они живут, в первую очередь, в стране под

названием Кино и смотрят исключительно на успех или неуспех, эмоциональную силу, профессиональное совершенство и неожиданность, свежесть высказывания в тех или иных фильмах. Члены киноакадемии за редкими исключениями не интересуются контекстами создания художественных произведений, которые их просят оценить, – как сантехник из рассказа Зощенко, которого в театре интересовал лишь вопрос, действует ли здесь водопровод. Каждый раз, когда дома мы читали о желании членов Американской киноакадемии отомстить России за украинский кризис, за «неправильную внешнюю политику», за притеснения оппозиции, это вызывало только смех: я до сих пор не до конца уверен, что многие, если не большинство, этих уважаемых профессионалов сумеют найти на карте Украину или даже Россию. И речь тут, разумеется, не о штампе про «тупых американосов», он-то точно не имеет отношения к реальности.

Американцы, и это важно понимать, очень американоцентричны. Им мало интересен мир за пределами США, его история и события, в нем происходящие. Мало кто интересуется международной политикой, и абсолютный минимум американцев читают международные новости. В списке приоритетов внешняя политика стабильно занимает последнее место. Согласно последнему серьезному исследованию лишь 5 процентов американских избирателей интересуются взглядами кандидата на внешнюю политику. Прописью: пять процентов. Если смотреть американское телевидение и читать тамошние газеты, становится очевиден их американоцентризм. В США нет центральных телеканалов, транслирующих одну и ту же картинку на всю гигантскую территорию. В Нью-Джерси люди смотрят новостные выпуски о жизни Нью-Джерси, и для них они, несомненно, важнее новостей даже из Нью-Йорка, который виден с их побережья, и уж тем более из штата Айова или Айдахо. Выпуски новостей во всех штатах ведут разные люди, новости решительно отличаются по верстке во всех городах без исключения, потому что телевидение устроено по сетевому принципу, когда ключевые новости федерального значения повторяются везде, но массив информации, конечно, всегда местный.

Тем не менее странно будет отрицать, что и у академии есть темы, к которым ее члены относятся с особым пиететом. Одна из них – Холокост. В силу исторических обстоятельств большое количество кинематографистов – евреи: начало истории киноиндустрии в США совпало с мощной волной эмиграции из Старого Света, прежде всего из Восточной Европы и Российской империи. И подавляющее большинство эмигрантов составляли бежавшие от преследований евреи. Но в Америке для них тем не менее были полностью закрыты многие традиционные профессии – в начале XX века в США антисемитизм и дискриминация евреев были совершенно обычными явлениями. Поэтому эмигранты, в том числе и евреи, становились пионерами в новых областях деятельности. Кинематограф в этот момент и был такой новой областью, которая нуждалась в тысячах и тысячах работников.

Многие из них преуспели – голливудские студии, которые позже станут гигантами и мейджорами, были созданы, как правило, бедными евреями, выходцами из Восточной Европы. Они же становились и первыми кинопрофи. (Обо всем этом, кстати, увлекательно рассказано в книге Нила Гэблера «Собственная империя. Как евреи изобрели Голливуд».)

Не естественно ли, что Холокост для их наследников и преемников чрезвычайно важная тема?

Но национальная принадлежность значительной части киноакадемиков не единственная и не главная причина того, почему фильмы, рассказывающие о Катастрофе, часто становятся лауреатами «Оскара». За всю историю премии были номинированы двадцать три фильма, так или иначе связанных с темой Холокоста: двадцать из них получили «Оскар». Важно при этом понимать, что в мире было снято в десятки раз больше фильмов о Холокосте и до лонг-листа «Оскара», в принципе, доходят лишь картины, представляющие собой исключительные художественные высказывания.

Тематика картины может повысить ее шансы, но для победы фильм все равно должен быть выдающимся.

Главный же параметр, которому должен соответствовать фильм-оскароносец, другой.

Члены Американской киноакадемии отчетливо осознают важность присуждаемой ими премии и видят в ней не только награду за профессионализм. Накануне церемонии номинантов собирают на праздничный ланч – обаятельное мероприятие, даже с небольшой красной дорожкой, но при этом без строгого регламента и дресс-кода. Во время обеда организаторы рассказывают, как будет проходить церемония. И первое, что произносит, выйдя на сцену, постановщик оскаровского шоу ста пятидесяти номинантам: «Выходите ли вы на сцену, сидите ли в зале, помните: на вас смотрят больше миллиарда зрителей».

В эту секунду понимаешь, сколь ответственное дело оскаровское выступление. Мы иронизируем над подчеркнутой политкорректностью оскаровской церемонии, удивляемся отсутствию острых рискованных шуток, но все это является прямым следствием высокой гуманистической миссии, осознаваемой членами Американской киноакадемии. Фильмы, получающие «Оскар», становятся пусть ненадолго, но событиями планетарного масштаба. И этот факт – ответ на многие вопросы. Например, о том, почему фильмы о Холокосте или о расовых конфликтах так часто получали «Оскар». Или почему многие действительно великие актеры этой награды никогда не получали даже за самые свои блистательные роли.

Скажем, у Леонардо Ди Каприо до сих пор нет «Оскара», хотя вряд ли кто-то сомневается, что он великий актер. И это не следствие некоего специального к нему отношения со стороны академии. Просто «Оскар» дается не только за выдающееся исполнение, но и за роль, за характер, созданный артистом. «Драмы морального разложения», в которых столь часто играет Ди Каприо, оцениваются фактом

номинации, но не наградой. Номинация на «Оскар» – очень значимое в системе координат индустрии признание твоих профессиональных достоинств. Но «Оскар» за такие роли все-таки не дают. Не потому, что лично Ди Каприо не вызывает симпатий у голосующих. А потому, что «Оскар» оценивает не только созданную на экране роль, но и содержащееся в ней послание зрителю.

Лучшим актером в 2015 году стал Эдди Редмэйн за работу в далеко не идеальном фильме «Вселенная Стивена Хокинга» Джеймса Марша. Сложно сказать, была ли роль Редмэйна с профессиональной точки зрения более убедительна, чем Майкла Китона в куда более сильном «Бёрдмене» Алехандро Гонсалеса Иньярриту, но она больше соответствует той системе моральных и политических координат, в которой существуют киноакадемики. Редмэйн получил приз и за блистательное исполнение роли фатально больного человека, нашедшего в себе силы не просто существовать, но жить и заниматься наукой на том уровне, на каком ею не занимался никто в мире. Помимо выдающегося мастерства актера «Оскар» отмечает и подвиг Стивена Хокинга. И таким образом чествует и поддерживает миллионы других людей, сталкивающихся с неизлечимыми недугами и трагедиями, которые требуют от человека высочайшего напряжения душевных сил.

Премия «Оскар» – это и мировоззренческая декларация, продвигающая определенное ви́дение мира. Награждая фильм, роль или автора, киноакадемия заявляет о необходимости стремиться

«Левиафан», режиссер Андрей Звягинцев

к взаимопониманию между людьми, к равенству всех человеческих существ, к тому, чтобы война стала абсолютно неприемлемым явлением. Оскаровские «наградные листы» – иллюстрация утверждения в том, что болезни чудовищны, смерть неизбежна, но жизнь надо прожить достойно, с прямой спиной. «Оскар» безусловно на стороне картин, так или иначе разрабатывающих сверхтему большого американского кино. А это вера в возможность преодоления Человеком с большой буквы враждебных обстоятельств. Вера в его силу и его волю к жизни. Именно такие фильмы получают «Оскар». С этой позицией премии можно спорить, но она остается константой на протяжении десятилетий.

В 1977 году в категории «Лучший фильм» были представлены картины, которые вошли в историю мирового кинематографа, каждая из них стала классикой и легендой: «Таксист» Мартина Скорсезе, «Вся президентская рать» Алана Пакулы и «Телесеть» Сидни Люмета. А «Оскаром» был награжден фильм «Рокки» с Сильвестром Сталлоне. Этот выбор киноакадемии до настоящего времени остается одним из самых спорных и даже необъяснимых. Как можно было выбрать хорошую, но очень простую картину о боксере, а не шедевр Скорсезе? И не пророческую сатиру Люмета? А потому, что Америка того времени, по мнению киноакадемиков, нуждалась в фильме о силе человеческого духа и возможности воплотить свою мечту. Пережившей десятилетие экономической депрессии и социальных потрясений стране было необходимо снова поверить в свои силы. И «Рокки» в этом смысле был гораздо более точным выбором, чем «Таксист» или «Телесеть».

Можно сказать, академия в принципе исходит из постулата, что до номинаций не добираются плохие фильмы, и это практически всегда правда. Выбирая победителя, определяешь лучшего из лучших.

А как выбрать между красным и плоским? Между «Отрочеством» и «Бёрдменом»? Какая из этих картин лучше? «Отрочество» Ричарда Линклейтера – тонкая, человечная история о жизни обычных людей, снимавшаяся в реальном времени на протяжении двенадцати лет с реально взрослеющими в кадре детьми. И «Бёрдмен» Алехандро Гонсалеса Иньярриту, сделанный в духе классического Голливуда, блистательно разыгранный, изобретательный по режиссуре (съемка на протяжении всего фильма имитирует один непрерывный план), тонко работающий с биографией исполнителя главной роли: Майкл Китон, некогда Бэтмен, играет актера, когда-то бывшего звездой кинокомикса, кумиром миллионов, но двадцать лет прожившего в забвении и пытающегося вернуться к славе, сделав «ставку жизни» на театральное шоу... Какая из этих картин хуже? Какая лучше? И та и другая блестящие. Здесь приобретают значение нюансы. Именно они подчас и играют решающую роль.

Если «Повелитель бури» Кэтрин Бигелоу побеждает «Аватар» Джеймса Кэмерона, то «Оскар» тут – высказывание. Не просто свидетельство качества фильма, но и некое обращение академиков к миру. «Повелитель бури» – авторский манифест о том, что война чудовищна. Она ломает человека, не просто убивает, но изменяет тех, кто не убит. Делает их зависимыми от своей черно-белой ясности, превращает обычную жизнь в черно-белую, в которой только она, война, и видится многоцветной. Демонстрация чудовищной психологической, наркотической зависимости от войны, владеющей героем Джереми Реннера, в глазах академиков намного важнее, чем исчисляющийся во многих миллиардах успех «Аватара» и его революционные технологические достижения.

Все эти обстоятельства мы вполне осознавали, и они, честно признаться, были источником нашего беспокойства. «Ида» выглядела во всех смыслах более понятным выбором для американских академиков, чем «Левиафан». Тема Холокоста в «Иде» была неожиданным и свежим образом препарирована, трагическая история семьи героини получила новое измерение – фильм прямо называет вину поляков одной из ее причин. Польский режиссер, глубокий, талантливый, сделал картину о том, до какой степени его соотечественники виновны в случившемся. Он, конечно, снимал свой фильм не только и не столько об этом – его картина много глубже. Но тем не менее тематически «Ида» очень соответствовала мироощущению членов академии и их представлению об эталонном образце номинации «Лучший иноязычный фильм». Кроме того, огромным преимуществом «Иды» перед нами было наличие второй номинации – «Лучший кинооператор». Академия номинировала блестящий операторский дуэт – ветерана Рышарда Ленчевского и фактически дебютанта Лукаша Зала.

А за три недели до «Оскара» «Ида» появилась в Netflix – самом популярном VOD-сервисе в Америке, и премьера в Сети стала эффективнейшим инструментом продвижения фильма: к моменту церемонии

трейлер на платформе уже посмотрели миллионы, а фильм насчитывал 700 тысяч просмотров.

Номинация «Лучший иноязычный фильм» была создана с целью поддержать некоммерческое авторское кино в первую очередь из Европы. «Лучший иноязычный фильм» – единственная кроме «Лучшего режиссера» категория, в которой режиссер персонально получает приз. «Оскар» за лучший фильм, лучший документальный и лучший короткометражный фильм вручается продюсерам. А за иностранный фильм – режиссеру. Именно потому то, что представлено в этой категории, почти всегда некоммерческое, внеиндустриальное высказывание. Здесь, в отличие от более консервативных основных категорий, как раз поощряются художественное совершенство, независимость, радикализм, свежесть, глубина.

Когда национальный оскаровский комитет спорит о том, какой именно фильм представить от страны, ему важно понимать: в этой категории коммерческий успех фильма не имеет вообще никакого значения. Любой локальный успех в глазах представителей американской киноиндустрии все равно очень маргинален и несопоставим с кассовыми результатами их собственных фильмов. Бизнес-успех такого фильма не вызывает никакого особого интереса у представителей большой индустрии, потому что они-то точно в разы более успешны. А вот свежесть и радикализм высказывания, неожиданность художественного языка, репутация у профессиональной аудитории и прессы имеют большое значение. Поэтому в этой категории побеждали Феллини, Бергман, Альмодовар, Ханеке.

Награду всегда получает режиссер, но награждается фактически не он и не продюсер. Вот невероятно важная деталь, которая почему-то всегда забывается журналистами: награждается в этой категории не столько автор, сколько страна. «Оскар» за «Лучший иноязычный фильм» – это приз стране.

Два самых популярных вопроса, которые нам задавали буквально в каждом интервью: «Как вы получили деньги от Министерства культуры?» и «Почему Россия вас выдвинула на «Оскар»?» Оба этих обстоятельства шли вразрез с принятым взглядом на нашу страну и на общество и потому были интересны. Один из журналистов, выключив микрофон, заметил – это был февраль 2015 года, – что статьи про успех и признание «Левиафана» за последний год стали в международной прессе по сути единственными положительными новостями о России.

И почти в каждом разговоре, который мы вели под запись или в кругу друзей и коллег, нас спрашивали: почему вашим успехом не гордятся в России?

Мне кажется, мы так ни разу и не ответили по существу на этот вопрос, предпочитая давать более общие объяснения. Но всегда понимали: болезненная реакция дома была связана с состоянием дел в стране. На сегодняшний день в нашем обществе превалирует уверенность, что гордиться можно, только когда о тебе говорят хорошо.

Моральное беспокойство автора, из которого рождается любое авторское кино, не находит понимания не только у массовой аудитории, но даже и у значительной части «продвинутой». Так что не моральное беспокойство, но героическая уверенность является наиболее ходовым товаром. Нет анализа спорных эпизодов истории, нет даже намека на здоровую рефлексию – что индивидуальную, что национальную. Сам факт появления самокритичного, сильного и художественно полноценного фильма из России свидетельствует о нашей стране настолько хорошо, насколько это в принципе возможно.

Что уж говорить о выдвижении «Левиафана» национальным оскаровским комитетом? Эта новость стала не маленькой сенсацией для американских и европейских журналистов: многие из них привыкли представлять современную Россию в черно-белой гамме, как пространство, где силы света сошлись в неравной схватке с силами тьмы, запрещающими любой свободный вздох. И вдруг такое событие – «Левиафан» будет представлять Россию в главном международном конкурсе.

Для отечественного зрителя сложилась, быть может, не самая психологически комфортная ситуация. Понятное дело, значительно приятней, когда красавица Полина Гагарина чудесно поет на сцене главного европейского конкурса нечто трогательное и все голосуют за нее. Но при этом, опять же, Полина Гагарина вызывает раздражение, когда обнимается с Кончитой Вурст, когда говорит естественные для любого европейца слова о поддержке тех, кто социально слабее, о толерантности. А ведь именно для этого и существуют подобные международные конкурсы и церемонии, будь то «Оскар» или «Евровидение», – для продвижения гуманистических ценностей, способствующих объединению людей, а не разделению на «своих» и «чужих». ◆

SUMMARY

Pavel Finn, Vladimir Khotinenko, Vladimir Fenchenko
We are wolves pack
Workshop of scriptwriters and film directors.
Interview by Nikita Kartsev.

Xenia Zuyeva, Anastasia Bakova
Gelya
Script for a short.

Anastasia Bobylyova
Nadezhda and Vera
Script for a short.

Maxim Semyonov
Secret brotherhood
Oleg Dorman's workshop at Moscow new cinema school.

Lilit Akopian
A man without shoes
A script.

Mikhail Durnenkov
Waste-free production
On Festival of young dramaturgy Lyubimovka.
Conversed by Nina Zarkhi.

Galina Zhuravlyova
Uneven edges
A play.

Natalya Ryazantseva
Always and now
VGIK: dramaturgy.

Andrei Annensky
Sunset
Film essay.

Anna Kuzminykh
Tea
Short story.

Ilya Tsofin
20 stories about Joe
Cinema prose.

Boris Frumin
Cinema elements
Lectures on cinema.

Alexander Rodnyansky
Leviathan and Oscar
Excerpt from a book.

№11 (*ноября*) 2015 11

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 9.12.15. Подп. к печати 18.12.15
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 20720
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Телеканала «Петербург – 5 канал»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

16+

© Журнал «Искусство кино», 2015

ISSN 0130-6405